

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

2019

Klára Soukupová

**Univerzita Karlova**  
**Filozofická fakulta**  
**Ústav české literatury a komparatistiky**  
**Obecná a srovnávací literatura (komparatistika)**

## **Disertační práce**

Mgr. Klára Soukupová

**Autobiografie v kontextu teorie pozicionality**  
**Autobiography in the Context of the Positioning Theory**

Školitel prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

2019

*Anně Soukupové (1932–2017)*

*Antonínu Velikovskému (1932–2018)*

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 15. srpna 2019

Klára Soukupová

## Abstrakt

Tato disertační práce je teoretickou a interpretační studií, která se věnuje žánru autobiografie, jeho pozici v současné literární teorii a problémům interpretace autobiografických textů. Autobiografie jakožto žánr literatury faktu referuje k reálným postavám a událostem, zároveň je však literárním dílem, verbálním konstruktem, v němž zobrazení výseku skutečnosti podléhá záměrům autora a pravidlům výstavby, která se v mnohém přibližují kompozičním postupům fikčních textů.

První část práce se věnuje teorii autobiografie a jejímu interdisciplinárnímu kontextu. Shrnujeme vývoj teorie autobiografie od konce 19. století do současnosti. Zohledňujeme také výsledky zkoumání paměťových studií (zvláště koncept kolektivní paměti) a problematiku odlišení fikční a nefikční literatury (diskuse ve filozofii dějin v 70. a 80. letech, teorie fikčních světů, pragmatické aspekty fikce aj.). V rámci teoretické kapitoly kriticky reflektujeme návrh definice autobiografie od P. Lejeuna, založený na konceptu autobiografického paktu. V souvislosti s definicí autobiografie rozebíráme i vliv žánrových norem a vzorů na podobu konkrétních autobiografií a životních příběhů (koncept mimetického kruhu P. Ricœura). S ohledem na performativní charakter textů autobiografie shrnujeme vývoj pojetí autobiografického subjektu v teorii autobiografie a navrhuje adekvátnější přístup vycházející ze sociálněkonstruktivistické teorie pozicionality (R. Harré, L. Van Langenhove) a založený na narativní analýze textů (koncept narativní identity). Poukazujeme také na textové oblasti s významotvorným potenciálem, na něž je třeba se v konkrétních analýzách zaměřit.

Tato teoretická a metodologická východiska následně prakticky ověřujeme a exemplifikujeme v analytických kapitolách, v nichž podrobujeme tři zvolené autobiografie naratologické analýze a na jejím základě je interpretujeme. Tyto texty pocházejí ze stejného jazykového a kulturního prostředí, zachycují podobné období dějinného vývoje české společnosti, a proto se stávají vítaným zdrojem pro srovnávací analýzu.

Druhou kapitolu tvoří analýza autobiografie Hedy Margoliové-Kovályové (1919–2010) *Na vlastní kůži*. Autorka byla ženou jednoho z prominentních komunistických úředníků, Rudolfa Margolia, jenž byl odsouzen ve vykonstruovaném procesu se Slánským a popraven, majetek rodiny byl následně zabaven, ona a její syn Ivan byli perzekvováni. V analýze textu dokládáme, jakými prostředky se Heda Margoliová-Kovályová staví do role oběti a jak svou autobiografii konstruuje na narativním schématu tragické lásky.

Ivan Klíma (\* 1931) vypráví v autobiografii *Moje šílené století* příběh svého názorového vývoje od zapáleného komunisty k disidentovi a pokouší se osvětlit důvody svého tehdejšího jednání a svých postojů. V analýze, která se nachází v třetí kapitole našeho textu, se zaměřujeme na literární reprezentaci Klímova členství v komunistické straně a dokládáme, jak autor význam této skutečnosti pomocí použitých narativních prostředků marginalizuje. Zobrazuje „já v minulosti“ jako naivní a k autobiografickému příběhu připojuje eseje, v nichž prezentuje „já v přítomnosti“ jako zmoudřelé. Sympatii čtenáře tak vyvolává kombinací konfesijní a pikareskní narativní polohy.

Čtvrtá kapitola je věnována literárnímu kritikovi Václavu Černému (1905–1987) a jeho trojdílným *Pamětem*. V kapitole nejprve shrnujeme komplikovaný ediční vývoj Černého autobiografie. Na třech příkladech (J. Mukařovský, F. X. Šalda, F. Halas) ukazujeme, jakým způsobem Černý konstruuje svou pozici vůči jiným postavám, a následně se soustředíme na analýzu autorovy autostylizace, již charakterizujeme pomocí rolí kritika, pedagoga a vzdělance a pomocí kategorií výjimečnosti, svobody, vzpurnosti i zhrzenosti.

V závěru zvolené tři autobiografie porovnáváme a shrnujeme naše zjištění, která z analýz vyplynula pro teorii autobiografie, tedy jak autor sám sebe v textu zobrazuje podle určitého zvoleného vzorce a zápletky, a že jeho situovanost je tedy záležitostí zvolených a kombinovaných narativních prostředků tematických i kompozičních.

### **Klíčová slova**

autobiografie; teorie pozicionality; paměť; narativní identita; Heda Margoliová-Kovályová; Ivan Klíma; Václav Černý; Paměti; Na vlastní kůži; Moje šílené století

## Abstract

This doctoral thesis is a theoretical and an interpretative study that deals with the genre of autobiography, its position in the contemporary literary theory and problems related to an interpretation of autobiographical texts. Autobiography as a genre of non-fictional literature refers to real characters and events, but at the same time it is a literary work of art, a verbal construct in which the representation of reality is subject to the intentions of the author and to the rules of construction, that are close to the compositional techniques of fictional texts.

The first part of the thesis concentrates on the theory of autobiography and its interdisciplinary context. It summarizes the development of theory of autobiography from the late 19th century to the present. Also, the concepts of the memory studies (especially the concept of collective memory) and the problem of distinguishing fiction and non-fiction (discussed in philosophy of history in 1970s and 1980s, fictional worlds theory, pragmatics of fiction, etc.) are taken into account. The theoretical chapter critically reflects P. Lejeune's definition of autobiography, based on the concept of the autobiographical pact. In relation with the problem of how to define autobiography, the influence of genre norms and models on the form of particular autobiographies and life stories (Ricoeur's concept of three-fold mimesis) is also discussed. With regard to the performative character of autobiographies, the opening chapter summarizes how the concept of an autobiographical subject developed in the theory of autobiography and proposes a more adequate approach inspired by the socio-constructivist positioning theory (R. Harré, L. Van Langenhove) and based on narrative analysis of texts (concept of narrative identity). Also, specific text areas with semantic potential to be focused on in the narrative analyses are described.

These theoretical and methodological bases are verified and described in the analytical chapters that analyse and interpret the three chosen autobiographies. These autobiographies were written in the same language, originate from the same cultural context, depict a similar period of the historical development of the Czech society and therefore comparative analysis can be applied.

The second chapter contains the analysis of Heda Margolius Kovály's (1919–2010) autobiography *Under a Cruel Star*. Heda Margolius Kovály was wife of a prominent communist officer – Rudolf Margolius. Her husband was found guilty of conspiracy during a show trial, sentenced to death and executed, her property was confiscated, she and her young son Ivan were persecuted. The analysis demonstrates that Heda Margolius Kovály

takes on the role of a victim and constructs her autobiography according to the narrative scheme of tragic love story.

In his autobiography *My Crazy Century*, Ivan Klíma (\* 1931) tells the story of his opinion development from a whole-hearted communist to a dissident and tries to explain his attitude and his actions. The analysis (in the third chapter of this study) concentrates on the literary representation of membership in the Communist Party and shows that the author tends to marginalize his allegiance to the Party with the help of narrative techniques. Klíma displays his “past self” as naïve, while presenting his “present self” – in essayistic subchapters added to his life story – as wise. Model reader sympathises with the author because he combines confessional and picaresque narrative types in his story.

The fourth chapter is devoted to the literary critic Václav Černý (1905–1987) and his three volumes of autobiographical *Paměti* (Memoirs). Firstly, it summarizes the complicated publishing history of Černý’s book. The three examples (J. Mukařovský, F. X. Šalda, F. Halas) show how Černý constructs his position in relation to the other characters and then chapter’s focus shifts to the analysis of the author’s self-depiction, characterized through the role of critic, professor and scholar, and through categories of exceptionality, freedom, wilfulness and aggrievement.

The final chapter compares the three autobiographies and summarizes the results of the analyses that are relevant to the theory of autobiography: The author displays him-/herself in the text in accordance with a specific pattern and plot and his/her positioning in the story is therefore a matter of selected and combined narrative – thematic and compositional – techniques.

### **Keywords**

autobiography; positioning theory; memory; narrative identity; Heda Margolius-Kovály; Ivan Klíma; Václav Černý; *Paměti*; *Under a Cruel Star*; *My Crazy Century*



## Obsah

Úvod	10
Teorie autobiografie a koncept pozicionality	12
Heda Margoliová-Kovályová: <i>Na vlastní kůži</i>	45
Ivan Klíma: <i>Moje šílené století</i>	88
Václav Černý: <i>Paměti</i>	127
Závěrečné shrnutí a srovnání	194
 Primární literatura	 203
Sekundární literatura	206
Ediční poznámka	228

## Úvod

*Jakmile čteme memoáry, snadno zapomínáme, že nečteme v paměti samotné, ale její transformovanou psanou podobu.*

Stephen Owen

*It is important to place any representations of self and any questions of story's content in the context of this type of relational and essentially discursive activity as opposed to reading them only referentially.*

Anna De Fina – Alexandra Georgakopoulou

Pouštíme-li se do čtení autobiografie, přistupujeme na to, že nám autor předkládá příběh svého života. Musíme si však uvědomit, že to není jediný pohled na minulost a že existuje více perspektiv, jak na ni pohlížet. Vzpomínky zachycené v autobiografii jsou vždy subjektivní, představují výběr událostí, ovlivněný kulturou, žánrovými vzory i autorovou momentální životní situací, a jsou textově stylizovány do smysluplného narativního tvaru. Akt zápisu se od prožitku liší nejen časovou distancí, ale i intencí, s níž je vykonáván. Jak tedy autobiografická díla číst a interpretovat?

Dalším problematizujícím prvkem recepce těchto textů může být, že jako „autobiografické“ nebo „na autobiografickém základě“ lze označit texty nejrůznějšího rázu. Stejně tak bývá pojem „autobiografie“ často používán neterminologicky pro mnohem širší oblast literatury zahrnující všechny žánry vztahující se k autorovu životu. Tato práce se však nevztahuje k široké kategorii „autobiografičnosti“, ale primárně se zaměřuje na autobiografii jako na autonomní a svébytný literární žánr. Neurčitosti v jasném rozlišování příbuzných textů způsobuje i používání pojmů, sloužících k označení různých žánrů tzv. memoárové či vzpomínkové literatury. Termín autobiografie vychází z řečtiny (*autos* = sám, *bios* = život, *grafein* = psát), ale používat se začal až v 19. století.<sup>1</sup> Pro texty charakteru autobiografie můžeme najít pojmenování život (vita), životopis, konfese, ale také memoáry či paměti (srov. Soukupová 2015a).

---

<sup>1</sup> Utvořil ho roku 1809 anglický básník a biografista Robert Southey.

Přestože teorie autobiografie zažila svůj prudký nástup už v sedmdesátých a osmdesátých letech, stále naráží na nezodpovězené otázky a pomocí nových, interdisciplinárních přístupů si klade otázky nové, což pro literární vědu z autobiografických textů činí přitažlivou oblast. V současnosti panuje shoda, že autobiografie není pouze textově reprodukováná minulost, ale že v ní autor zároveň svou minulost určitým způsobem prezentuje a konstituuje. Co do narativních strategií, které využívá, se autobiografie neliší od fikčních textů, současně však referuje k aktuálnímu světu. Idea, že tu někde existuje něco jako věrná, pravdivá a spolehlivá autobiografie coby přesná reprodukce života, je zavádějící – jakmile se zvnitřněný osobní příběh stává literaturou, skutečnost podléhá verbalizaci a literarizaci. A právě tato transformace nás bude zajímat. Pokud autor využije určité zavedené literární postupy, zápletky a schémata, nedělá to bezdůvodně – i když to může být nevědomky. Příběhem, který ve své autobiografii vypráví, čtenáři něco o vývoji a běhu svého života sděluje. Není to prostý odraz minulého dění, ale komponovaný celek, který má začátek, střed a konec, a tedy jistý smysl, jenž může být interpretován ve vztahu ke struktuře příběhu, na základě určitého žánrového principu, analýzou motivické roviny či rozbořením narativních strategií. Narativní stavba autobiografie je součástí intencionálního gesta v tom smyslu, že se jejím prostřednictvím konstruuje určitý typ světa, jeho logika a vnitřní souvztažnost. Význam je tedy nesen nejen tématem či rétorikou, ale i strukturou vyprávění.

V této práci zkoumáme poetiku autobiografického narativu a analyzujeme narativní figury ve vztahu k celku světa, jak ho autor ve svém textu zobrazuje. Nejedná se nám o historické proměny autobiografických textů nebo autobiografického subjektu, ale o teoretické zkoumání žánru autobiografie a otázku, jaké metodologické nástroje a principy analýzy k tomu lze používat. Abychom zjistili, jaké badatelské otázky zůstávají metodologicky podnětné, zaměříme se rovněž na vývoj teorie autobiografie a na nové teoretické přístupy, které dávají literární vědě prostředky, jak texty autobiografií analyzovat.

# Teorie autobiografie a koncept pozicionality

## I. Teorie autobiografie

### 1. Vývoj teorie autobiografie

V této práci k autobiografii přistupujeme z pozice literárněvědného zkoumání a zaměřujeme se na literární charakteristiky a znaky autobiografických textů; zajímat nás tedy bude především užívání jazyka, literární zobrazení určitého životního výseku, kompoziční techniky a vyprávěcí strategie, jež autor užívá. Číst autobiografie z jiné perspektivy než literárněvědné je zcela legitimní, avšak tato čtení se soustřeďují převážně na informační obsah textů a způsoby, které autoři volí pro výstavbu svých vyprávění, zohledňují až sekundárně. Tak mohou autobiografie sloužit historii, antropologii či sociologii, jež z nich čerpají údaje a data pro svá bádání o více či méně vzdálené minulosti; filozofické nebo psychologické přístupy se v autobiografických textech zaměřují kupříkladu na problematiku identity a podobně i další vědecké disciplíny mohou v pamětech nacházet zdroje relevantních informací. Ve všech těchto případech se však jedná o účelové čtení; autobiografie jsou recipovány jako zásobárny dat či anekdot ze života autora, nikoli jako svébytné literární texty. Závěry takovýchto čtení pak nevypovídají nic o literárním žánru autobiografie jako takovém.<sup>1</sup>

K autobiografii se v historii teorie autobiografie přistupovalo z perspektivy hermeneutiky (např. Wilhelm Dilthey, Georg Misch), sociálních dějin (např. Bernd Neumann, Peter Sloterdijk, Werner Marholz), psychoanalýzy (např. Sigmund Freud, Carl Pietzcker), feminismu (např. Estelle C. Jelinek, Bella Brodzki, Sidonie Smith), morální filozofie (např. Alsdair MacIntyre) či kognitivní a narativní psychologie (např. Jens Brockmeier, Michael Bamberg, Mark Freeman, Paul John Eakin) (srov. Wagner-Egelhaaf 2000: 18–99; Marcus 1994: 135–177). Teorie autobiografie jako taková prošla prudkým a dramatickým vývojem a její závěry ovlivnily i přístup k dalším literárním textům. Za zakladatele vědeckého zkoumání autobiografie je považován Wilhelm Dilthey, seriózní literárněteoretické studium autobiografie se nicméně ustavilo až v padesátých letech, respektive v druhé polovině 20. století.<sup>2</sup> V této fázi se zájem o memoárové texty soustředil především na otázku

---

<sup>1</sup> Různé možnosti čtení autobiografií vypočítávají Smith – Watson 2010: 235–251.

<sup>2</sup> Významné studie teorie autobiografie této doby shrnuli do antologií James Olney (*Autobiography: Essays Theoretical and Critical*; 1980) a Günter Niggel (*Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*; 1989).

pravdivosti,<sup>3</sup> formu autobiografických textů a problematiku jejich kulturní a společenské specifičnosti.<sup>4</sup> To vedlo k potřebě vymezit žánrové hranice autobiografie<sup>5</sup> a k diskusi o jejím údajném fikčním charakteru.<sup>6</sup> Antropologická perspektiva spojená s nástupem kulturních studií přenesla pozornost na autobiografie menšin, ať už rasových, náboženských, genderových či třídních.<sup>7</sup> Zatímco starší teorie autobiografie vycházela z představy „historické pravdy“ a hodnotila jednotlivá díla na základě domnělého naplnění či nenaplnění pravdivostního nároku, novější přístupy zohledňují jazykovou konstruovanost světa a performativní charakter autobiografie. Zkoumání memoárových textů odhalilo úzkou souvislost teorie autobiografie s problematikou paměti, subjektu nebo pravdy – a nové koncepty na poli kognitivní psychologie, filozofie dějin či paměťových studií tedy měly zásadní vliv i na literárněvědné pojetí autobiografie.

## 2. Autobiografie a paměť

Jednou z těchto oblastí, v nichž se odehrály zásadní koncepční změny, se stala paměťová studia, jež zpochybnila dosavadní pojetí paměti jako spolehlivého a jedinečného depozitáře minulých událostí (srov. Fonioková 2014; Tomášek – Šubrt 2014; Řezníková a kol. 2014; Kratochvíl 2015; Assmannová 2018). Nešlo o pouhé potvrzení faktu, kterého si lidé byli vědomi vždy, a sice že člověk zapomíná – paměť se totiž ukazuje být nejen selektivní, ale také manipulovatelná (Garry – Polaschek 2000; Garry – Gerrie 2005; Bahna 2011), ovlivněná příslušností ke společenské skupině či kultuře (Halbwachs 2009; Assmann 2001; Burke 2006) i současnou perspektivou a momentem vybavování (Welzer in Laferl – Tippner 2016).

Minulost není pamětí uchovávána, tak jak se „skutečně stala“, ale je soustavně (re)konstruována v aktu vzpomínání. „Minulost nevzniká sama od sebe. Je výsledkem

---

<sup>3</sup> Např. Roy Pascal: *Design and Truth in Autobiography* (1960).

<sup>4</sup> Např. Georges Gusdorf: „Conditions et limites de l'autobiographie“ (1956); Karl Weintraub: „Autobiography and Historical Consciousness“ (1975); Jean Starobinski: „Le style de l'autobiographie“ (1970).

<sup>5</sup> Např. Philippe Lejeune: *Le Pacte autobiographique* (1975); Elizabeth W. Bruss: *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre* (1976).

<sup>6</sup> Např. Louis A. Renza: „Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography“ (1977); Paul de Man: „Autobiography as De-facement“ (1979); Michael Sprinker: „Fictions of the Self: The End of Autobiography“ (1980); Timothy Dow Adams: *Telling Lies in Modern American Autobiography* (1990).

<sup>7</sup> Např. Judith Okely – Helen Callaway (eds.): *Anthropology and Autobiography* (1992); Françoise Lionnet: *Autobiographical Voices, Race, Gender, Self-Portraiture* (1989); Magdalene Heuser (ed.): *Autobiographien von Frauen: Beiträge zu ihrer Geschichte* (1996); Stephen Butterfield: *Black Autobiography in America* (1974).

kulturní konstrukce a reprezentace; vždy se řídí specifickými motivy, očekáváními a nadějemi a cíli a formuje se vztahovým rámcem přítomnosti“ (Assmann 2001: 80). Při vzpomínání dochází k selekci událostí a reinterpretaci minulosti, při níž mezery či nejasná místa zaplňujeme na základě pravděpodobnosti či kolektivně sdílených schémat, jež organizují naši zkušenost. Přestože máme tendenci považovat paměť za individualizovaný niterný fenomén, je do značené míry určena sociálními rámci (srov. Fivush – Habermas – Water – Zaman 2011).

Vzpomínání je tedy dynamickým a perspektivizovaným procesem: to, co se v minulosti definitivně a neodvratně odehrálo, není pro následné vzpomínky něčím pevně daným, nýbrž proměnlivým na základě množství informací i prožitků, jež vstupují do hry. „Jednající subjekt se poté, co byl vystaven nové zkušenosti, vrací k minulosti, dívá se na ni jiným pohledem a podle toho pak také upravuje své budoucí jednání a očekávání“ (Šubrt in Horský – Šuch 2012: 31). Minulost proto není akumulací faktů, ale vztahem, který vzniká jako produkt paměti i soudobých pravidel a norem a který skupiny i jedinci udržují s „tím, co bylo dříve“, o němž si průběžně vytvářejí představu. Podoba minulosti je ovlivněna kulturně danými skripty či schématy i procesy typizace nebo narativizace (Wagner-Egelhaaf 2000: 87). Jan Assmann kulturně vytvořené a společensky závazné „vzpomínkové obrazy“ označuje jako figury vzpomínání. Ty se projevují nejen v každodenní komunikaci, ale také v symbolických či uměleckých projevech.<sup>8</sup>

Figury vzpomínání se proto silně odrážejí i v autobiografiích, které se často chápou jako produkt paměti par excellence. Teorie autobiografie se tedy v mnoha případech překrývá s tématem paměťových studií – přestože se osobní vzpomínky, zachycené v pamětech, opírají z velké části o autobiografickou paměť, jsou zároveň modelovány a určovány pamětí kolektivní a ovlivněny procesy vzpomínání a zapomínání. Literatura jakožto symbolický systém utváří a zprostředkovává kulturní paměť a tvoří její rámec (srov. Rigney 2004): „Nejenže ve svých materializovaných formách umožňuje symbolická sdělení uchovávat a distribuovat, ale především se podílí na samotné jejich produkci. Prostřednictvím svých textových a intertextových struktur tato sdělení organizuje, zvýznamňuje a umožňuje jejich stabilizaci v různých vrstvách a formách kulturní paměti. Na sféru vlastního psaní jsou pak navázány další metaliterární praxe, zejména tvorba kánonů a cenzura, které přispívají ke

---

<sup>8</sup> Srov. Assmannovo odlišení dvou oblastí či typů kolektivní paměti: komunikativní paměti, jež je společensky zprostředkovaná a vzniká v interakci s určitou skupinou, a kulturní paměti, jež je udržovaná kulturním formováním a institucionalizovanou komunikací (Assmann 2001: 46–53).

stabilizaci kulturní paměti, nebo naopak k zapomínání“ (Řezníková in Řezníková a kol. 2014: 253). Autobiografie můžeme v tomto ohledu vnímat jako důležitou součást kolektivní paměti; ovlivňují sdílený obraz minulosti a zároveň mnohé vypovídají o dobových figurách vzpomínání (Soukupová 2018b). Z toho důvodu je potřeba se v rámci analýzy autobiografických textů zaměřovat na kolektivně sdílené a dobově podmíněné obrazy minulosti, výběr událostí, jež jsou uznány za hodné pamatování a zaznamenání, ale také na témata zamlčovaná a tabuizovaná (srov. Leinarte 2015). Autobiografie nejsou nevinnými akty paměti, ale odrážejí proměnlivé kulturní a společenské normy, jež ovlivňují, jaké životní momenty zmiňovat či jaké skutečnosti v textu vůbec tematizovat.<sup>9</sup>

### 3. Fikční a faktuální oblast literatury

S ohledem na konstrukční a kompoziční postupy, jež jsou ve vzpomínkových textech využívány (výběr, řazení i propojování minulých událostí do jednoho textového celku), je třeba autobiografii chápat jako určitý druh imaginativní literatury. Dlouhou dobu se za podstatnou charakteristiku autobiografie brala autorova snaha o pravdivost či vztah ke skutečnosti (Aichinger in Niggel 1989: 183), to však pochopitelně spustilo diskuse, o jakou pravdu se má jednat, zda o vnitřní autorovu, historickou, symbolickou, narativní, pravdu paměti aj.<sup>10</sup> Dokumentární hodnota autobiografie pak byla často zpochybňována v důsledku subjektivní perspektivy narativu nebo nespolehlivosti paměti. Vzhledem k problematičnosti pojmu pravdy bude vhodnější rozlišovat dichotomii fikce/fakt, respektive fikční/faktuální literatura.

Paměti zdaleka nejsou odborné historiografické studie, jež by usilovaly o střízlivý popis historických událostí, a proto bylo i pojetí autobiografie – jakožto dokumentu – zasaženo znejistěním do té doby stabilní pozice historiografických narativů, k němuž došlo v sedmdesátých a osmdesátých letech. Teorii autobiografie tehdy podstatně ovlivnila velká diskuse v rámci filozofie dějin o možnostech dějepiseckých textů vypovídat o skutečnosti a o fiktivním či pravdivostním statusu historiografických reprezentací, jež odstartovaly texty Rolanda Barthesa, Franka Ankersmita, Paula Veynea či Haydena Whitea (viz Šima 2009).<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Např. k zásadnímu vlivu psychoanalýzy na tematizaci sexuality, respektive sebeanalýzy v autobiografiích viz Wagner-Egelhaaf 2000: 32–39; 74–75.

<sup>10</sup> K otázce pravdivost autobiografie viz Klüger in Laferl –Tippner 2016; Welzer in Laferl – Tippner 2016; Adams 1990.

<sup>11</sup> Roland Barthes: „Diskurz historie“ (1967); Paul Veyne: *Jak se píšou dějiny* (1970); Hayden White: *Metahistorie: Historická imaginace v Evropě devatenáctého století* (1973), Hayden White: *Tropika diskurzu:*

Historický narativ byl dlouho považován za legitimního prostředníka dějinného poznání, který předává určitý realistický obraz minulosti. Tradiční chápání historiografie, podle kterého tyto texty odrážejí historickou realitu, však bylo narušeno tezí, že i historické psaní je produktem ideologické a imaginativní konstrukce (srov. Horský – Šuch 2012; Bláhová – Sládek 2007). Hayden White následně ukázal, že také historické vyprávění se odehrává pomocí figurativního jazyka a že zvolená zápleтка určuje, o jakých událostech historiograf vypráví: „[P]roces slučování událostí, ať už imaginárních nebo reálných, do jedné pochopitelné totality, která může posloužit jako *objekt* reprezentace, je proces poetický“ (White 2010: 158).

Na základě těchto myšlenek odmítli mnozí poststrukturalističtí teoretici vůbec rozlišovat fikční a faktuální literaturu se zdůvodněním, že jakákoli (narativní) reprezentace je založena na fiktivní konstrukci a že jazyk nikdy nezachytí „reálnou“ zkušenost.<sup>12</sup> Dlouhá tradice euroamerického chápání literatury založená na odlišování shody či neshody s realitou byla narušena konstruktivistickým přístupem, jenž hlásal tezi, že svět, tak jak ho známe, je pouhým jazykovým výtvořem (srov. Wagner-Egelhaaf 2000: 70; Mihăilescu – Hamarneh 2016: 29).

Je přirozené, že pokud se na základě výše zmíněných námitek otřásla pozice historiografie jakožto privilegovaného zprostředkovatele minulosti, projeví se tyto tendence i v teoretickém uchopování mnohem subjektivnějšího žánru autobiografie. Jestliže jsou autobiografie i romány shodně narativně komponovány a jazyk není schopen referovat k „vnější“ skutečnosti, mohou se jevit jako vzájemně nerozeznatelné, a nelze proto považovat autobiografii za samostatný žánr; subjekt autobiografie je stejně tak produktem jazyka jako ve fikčních textech. Paul de Man ve studii „Autobiography as De-facement“ (1979) proto označil autobiografii za pouhou figuru čtení či rozumění, která se ve větší nebo menší míře vyskytuje

---

*Kulturně kritické eseje* (1978); Frank Ankersmit: *Narrative Logic: A Semantic Analysis of the Historian's Language* (1983); Frank Ankersmit: *History and Topology: The Rise and Fall of Metaphor* (1994).

<sup>12</sup> Lubomír Doležel tento myšlenkový postup později označoval jako „postmodernistický dvoustupňový argument“: „1) Jazyk není schopen referovat k čemukoli mimo sebe sama (ke světu, skutečnosti, minulosti); proto se musí historiografie uchýlit k narativu, aby učinila svůj diskurz smysluplný a přesvědčivý; 2) Historie si vypůjčuje narativ z fikce, kde byl vyvinut; v důsledku toho se historický narativ stává nerozeznatelný od fikčního“ (Doležel 2002: 343).



ve všech druzích textů.<sup>13</sup> Z tohoto pohledu lze číst jako autobiografické téměř každé dílo – všechny texty jsou maskou autora.<sup>14</sup>

Přes obtížnost hledání hranice mezi fikční a nefikční literaturou a s vědomím, že fikční i nefikční vyprávění využívají stejných narativních technik a prostředků, považujeme za smysluplné tyto dvě oblasti oddělovat, a tedy vymezovat autobiografii jako svébytný žánr, odlišný od románu. Příslušnost textu k fikční či nefikční literatuře totiž představuje zcela zásadní vodítko pro interpretaci. Vycházíme z předpokladu, že mezi fikčním a nefikčním narativním diskurzem je principiální rozdíl a oproti radikálně konstruktivistickým názorům, jsme přesvědčeni, že ne každá verbalizace a narativizace životní zkušenosti je fikcionalizací (srov. Doležel 2002; 2003; 2008).

Proto je třeba si specifikovat, co chápeme jako fikci,<sup>15</sup> jaké charakteristiky a znaky jí připisujeme a jaké to má důsledky pro autobiografii, jelikož u nich se otázka referenčnosti ukazuje být zásadním žánrovým signálem. K problematice vymezení fikce lze přistupovat z hlediska sémantického<sup>16</sup> či pragmatického,<sup>17</sup> potažmo textově-analytického. Podle sémantických přístupů nefikční narativ odkazuje k aktuálnímu světu, jenž se od fikčního liší svým ontologickým založením.<sup>18</sup> Pragmatické hledisko chápe fikční výpověď jako performativ, jenž se oproti nefikčním projevům nezodpovídá pravdivostnímu soudu.<sup>19</sup> Sémantický i pragmatický přístup nám pomáhají charakterizovat autobiografii jakožto nefikční text, avšak neřeší důvody, proč budeme některý text vnímat jako fikční a jiný budeme číst referenčně, což je pro zkoumání autobiografie podstatné.

Otázku specifik historického narativu oproti fikčnímu otevřela v oblasti naratologie Dorrit Cohnová. Doložila, že jakkoli se faktuální a fikční vyprávění velmi podobají a pouze

---

<sup>13</sup> Více než o systematickou teorii žánru autobiografie šlo však v této kritice tradičního pojetí autobiografie a autorství o zastávání protikladných literárněteoretických konceptů. Ve sporu mezi hermeneuticky orientovanou a poststrukturalisticky a dekonstruktivisticky argumentující teorií se autobiografie právě kvůli svému problematickému místu na pomezí fikční a nefikční literatury stala bitevním polem ohledně transparentnosti a jazyka a jeho schopnosti znázornit cokoli mimo sebe sama, na kterém si obě strany navzájem dokazovaly nedostatky v argumentaci.

<sup>14</sup> De Man přirovnává autobiografický text k rétorickému tropu nazývanému „prosopopeia“.

<sup>15</sup> Pojem „fikce“ je problematický i z toho důvodu, že se používá v různých významech (viz Cohnová 2009: 14–31). V této práci omezujeme literárněvědný význam termínu fikce na žánr nereferenčního narativu.

<sup>16</sup> Srov. Doležel 1997, 2002, 2003, 2008; Eco 1997; Ronenová 2006, Pavel 2012.

<sup>17</sup> Srov. Walton 2005; Koten 2013; Searle 2007; Lewis 2007.

<sup>18</sup> K charakteristice a definici fikčních světů viz Doležel 1997.

<sup>19</sup> K charakteristice a definici fikčních výpovědí viz Koten 2013.

na lingvistické úrovni je není možné rozlišit, řídí se tyto dvě oblasti diskurzu jinými pravidly a existují určité signály, které napomáhají jejich rozlišení. Cohnová poukazuje na tři textové ukazatele, které mohou sloužit jako vodítka pro určení, do jaké kategorie daný text patří: „[Z]achování dvojstupňového modelu příběh/diskurz, který předpokládá osvobození od opory referenční datové základny; využití narativních situací, které připouštějí pohledy do vědomí postav; a konečně projevy narativního hlasu, které lze oddělit od jejich autorského zdroje“ (Cohnová 2009: 11). Hlavní signály lze tedy nalézt na rovině diskurzu, rovina příběhu je pro transparentní určení rozdílů mezi fikcí a nefikcí málo produktivní.<sup>20</sup>

Jednou z oblastí, v níž je možné nalézt signály fikčnosti či naopak faktuality, je vztah autora a vypravěče. Pokud status vypravěče odkazuje k reálnému autorovi, pak se jedná o text nefikční, autor na sebe bere plnou zodpovědnost za obsah textu (srov. Genette 2007: 53) a zodpovídá za historickou pravdivost svých tvrzení, což platí i u autobiografie (viz dále). Dalším signálem jsou abstraktní roviny narativu. Cohnová k odlišování dvou úrovní analýzy, tedy příběhu a diskurzu, u faktuálních textů přidává ještě mezistupeň, a to doložená svědectví a dokumenty o minulých událostech. Historie je svázána s ověřitelnou dokumentací a tuto referenční rovinu nefikčních narativů není možné opominout, jak to podle Cohnové činí Hayden White. Skutečné události jsou v nefikčním textu „zdějované“,<sup>21</sup> zatímco o románu „se dá říct, že má děj [*plotted*], ale nikoli, že je ‚zdějvaný‘ [*emplotted*]“ (Cohnová 2009: 144). Dění fikčního díla má jiný status než dění příběhu dějin: „Ač je historické dění minulosti přístupné jen zprostředkovaně přes dějiny, tedy přes smysl zakládající redukci nepřetržité a nekonečné členitosti skutečnosti, [...] přesto se jako takové událo an sich. Tato fakticita bytí schází literárnímu dění, a to i tam, kde se – jako např. v ‚historickém‘ románu – zdá, že reálné události poskytují ‚materiál‘ k literárnímu příběhu“ (Schmid 2004: 26–27). Události děje

---

<sup>20</sup> Signálů, napomáhajících určení fikčnosti či faktuality textu, existuje více, jedná se však o zřídka se vyskytující znaky nebo o obsahová či pragmatická kritéria, jejichž úspěšnost je proměnlivá v závislosti na kulturní encyklopedii či čtenářských kompetencích. Cohnová hledá a nachází řešení v textu samotném. Mezi možné indicie, signalizující příslušnost textu k fikci náleží například: paratextové údaje, obsah (fiktivní osoby či místa), vnitřní monolog, polopřímá řeč, doslovný dialog, metalepse, otevřená tematizace fikčnosti vyprávění, sebereflexivita, vypravěčské (eventuálně autorské) komentáře, mluvící jména postav, tzv. vševědoucnost (srov. Koteň 2013: 60; Cohnová 2009: 80–103, 138–163; Bruss 1976: 1–32; Genette 2007: 35–68).

<sup>21</sup> Pojem „emplotment“ používá White pro popis strategie historiků, kteří narativně strukturují jinak nahodilé historické události. Do češtiny se překládá buď jako „zdějování“ (Milan Orálek v Cohnová 2009), nebo jako „konstrukce zápletky“ (Miroslav Petříček v Ricœur 2007, Miroslav Kotásek v White 2011).

autobiografie existují tedy ještě před vznikem textu, což u fikce neplatí, tam se dění rodí zároveň se psaním.

V nefikčním narativu se tedy dá významnost zmiňovaných událostí komparovat s dalšími dokumenty, prameny či jinými stopami minulého dění<sup>22</sup> (srov. Pazderský in Horský – Šuch 2012; Jančovič in Horský – Šuch 2012; Čornej in Bláhová – Sládek 2007; Mink 2012).<sup>23</sup> Z toho vyplývá, že informace, jež nám autor podává ve své autobiografii, jsou verifikovatelné a je možné dané zobrazení minulých událostí porovnávat s dalšími dokumenty.<sup>24</sup> Faktuálnost textu však nezaručuje jeho faktickou pravdivost, neboť autor se může mýlit nebo může lhát či události zkreslovat. Podstatné je, že v autobiografii je možné na nepřesnosti a nepravdivé údaje poukazovat; u románů nic takového možné není, jelikož jakožto fikční texty nereferují k aktuálnímu světu.

S referenční rovinou nefikčního narativu souvisí i třetí oblast, kterou se Dorrit Cohnová zabývá, a to kognitivní omezení vypravěče v historických textech. Jemu jsou nedostupné vědomí a vnitřní život jiných postav, a pokud se je rozhodne ukázat, musí dát najevo, že tak pouze usuzuje (relativizací výroku slovy jako „prý“, „snad“ apod.), nebo tak může udělat jen s odkazem na dochované dokumentární prameny, z nichž bylo možné myšlenky nebo city postavy vyvodit. Jedná se však pouze o úzus, protože i v autobiografiích se vyskytují místa, v nichž autoři vyprávějí o událostech, jichž se osobně neúčastnili, referují o dialogích, u kterých nebyli, nebo nahlíží do cizího nitra a myšlenek (srov. Shen – Xu 2007; Martens 2015). Zde se ukazuje, že signály, které Cohnová ustavuje pro rozlišení fikčních a faktuálních textů, jsou pouze konvencemi (srov. Carrard 2017). To, zda budeme text číst jako fikční, či nefikční, nespočívá ve vztahu textu ke skutečnosti, nýbrž v pravidlech, jimiž se při čtení řídíme. Hranice mezi těmito dvěma oblastmi literatury je propustná a pohyblivá, neboť strategie textu podléhají proměnlivým dobovým normám, které podmiňují, k jakému žánru bude text přiřazen.

---

<sup>22</sup> K pojmu stopy viz Ricœur 2007: 166–179.

<sup>23</sup> Tato ověřitelnost a porovnatelnost informací ve faktuálních textech odpovídá sémantickému hledisku na fikci: mezery v textech, které referují k aktuálnímu světu, jsou epistemologické, dané limity lidského vědění, a můžou být později zaplněny, zatímco neúplnost fikčních textů má charakter ontologický a výroky o těchto fikčních mezerách jsou nerozhodnutelné (Doležel 2002: 353).

<sup>24</sup> Srov. „U nefikčních textů je aktuální svět tím, o co opíráme své diskuse o adekvátnosti jeho reprezentace (které můžeme považovat například za výstižné, nebo naopak nepřesné, zkreslující, lživé...) [...]“ (Skalický in Veberová – Bílek – Papoušek – Skalický 2012: 64).

Z výše naznačeného rozlišování mezi fikčními a faktuálními narativy vyplývá několik určujících znaků pro žánr autobiografie, jež ho zaprvé vymezují vůči blízkým žánrům z fikční oblasti a jež zadruhé definují určitá pravidla a kritéria pro literární analýzu a interpretaci autobiografií (srov. Kubíček 2011). Oproti fikčním dílům odkazuje autobiografie k aktuálnímu světu.<sup>25</sup> I když se popis konkrétních událostí liší od minulosti, jak ji známe z jiných zdrojů, nestává se autobiografie fikcí – zobrazení osob a událostí podléhá verifikaci a komparaci s jinými dokumenty a je možné poukázat na vynechávky, nepřesnosti či lži, jichž se autor v autobiografii dopustil, ať už z nedostatku informací, na základě chybných či zastaralých údajů, preference určité příběhové linie nebo záměrné manipulace. „Zatímco verze skutečného světa, které jsou vytvářeny deskriptivními texty, jsou neustále předmětem modifikování a dokazování jejich nesprávnosti, světy fikční – jakožto textově určené konstrukty – změněny ani zrušeny být nemohou“ (Doležel 1997: 615). Oproti fikčním textům, které si tvoří svůj vlastní svět, je tedy potřeba mít u autobiografií neustále na paměti, že se jedná pouze o jednu (subjektivní) verzi minulosti, jež je dána perspektivou, z níž autor popisuje svět.

#### 4. Definice autobiografie

Otázka referenčnosti je pro definici autobiografie zcela zásadní. Svým nefikčním statutem se vymezuje vůči románovým textům, svou přiznaně subjektivní perspektivou vůči odborné historiografii. Přesto jsou hranice tohoto žánru neostře a mnohdy nejasné a jeho definice problematická. Je zřejmé, že autobiografii není možné postihnout jednoduchým konstatováním, že se jedná o text, v němž autor vypráví o svém životě, protože z vlastních zážitků autor čerpá téměř ve všech typech textů, fikčních i nefikčních, a žánr určují vedle tematických i další formální a strukturní kritéria.

Snahy definovat autobiografii podle stylu, obsahu či kompozice dlouho selhávaly (srov. Aichinger; Segebrecht in Niggel 1989), až v sedmdesátých letech položil základy moderního literárněvědného zkoumání autobiografie Philippe Lejeune. Ve studii *Le pacte autobiographique* (Autobiografický pakt; 1975) navrhl definici autobiografie, jež je do jisté

---

<sup>25</sup> Jsou to texty deskriptivní v terminologii sémantické teorie fikce (Doležel 1997: 615) či konstativy v terminologii pragmatické teorie fikce (Koten 2013: 27).

míry chápána jako kanonická a veškerá zkoumání autobiografických textů se k ní nutně vztahují, a to ať už se vůči ní kriticky vymezují, nebo ji akceptují.<sup>26</sup>

Lejeune se ve své studii pohybuje v oblasti pragmatiky a zkoumá textové „markery“, znaky, které jsou pro přiřazení textu k žánru autobiografie rozhodující především z pozice recipienta – klade si otázku, jak může čtenář rozhodnout, že má k dílu přistupovat jako k autobiografii. Tu definuje jako: „Prozaický příběh skutečné osoby, která rekapituluje svou existenci, pokud klade důraz na svůj osobní život a jeho historický průběh“ (Nünning et al. 2006: 578).<sup>27</sup> Z toho vyplývá, že autobiografií může být nazván takový text, který splňuje následující kritéria: Je psán prózou ve formě vyprávění. Jeho tématem je individuální životní příběh. Je zachována identita mezi autorem a vypravěčem a zároveň identita mezi vypravěčem a hlavní postavou. Příběh je podáván z retrospektivní vypravěčské perspektivy (Lejeune 1994: 14).<sup>28</sup> Pokud jsou splněna všechna tato kritéria, kterými Lejeune autobiografii vymezuje, je možné ji odlišit od příbuzných žánrů, mezi něž patří biografie, autobiografický román, autobiografická báseň, deník, portrét nebo esej.

Každý z těchto žánrů nějakým způsobem definici autobiografie nevyhovuje, ale současně obsahuje znaky, které v dílčí podobě tvoří základ definice autobiografického žánru. Lejeune připouští, že ne všechny kategorie jsou pro definování autobiografie zásadní a že nemusí být bezpodmínečně dodrženy zároveň. Mnohé autobiografické texty obsahují místa nebo pasáže, které takto založené definici odporují, a přesto je lze jako celek za autobiografie označit – pokud převládá soubor rysů pro autobiografii typických (viz Soukupová 2015a). Rozhodující je tedy hierarchie či proporce, které v celkově chápaném textu jednotlivé kompoziční prvky zachovávají. Retrospektivní temporální zaměření, prozaické ztvárnění i tematizace individuálního životního příběhu se ukazují jako kategorie pro žánr autobiografie typické, ne však neporušitelné – tato kritéria mohou být v určitých případech překračována, a přesto je možno daný text označit za autobiografii.

---

<sup>26</sup> Sám Lejeune svá východiska později kriticky reflektoval; opakovaně se k hlavním tezím své studie vracel a revidoval je jak na základě literárněteoretických reakcí, tak s ohledem na nově vznikající autobiografické texty. Souhrnně k významu koncepce autobiografického paktu viz 7. číslo časopisu *European Journal of Life Writing* (2018), věnované osobnosti Philippa Lejeuna a jeho dílu.

<sup>27</sup> „Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité“ (Lejeune 1975: 14).

<sup>28</sup> Výrazy „autor“ a „vypravěč“ označují různé textové funkce a v analýzách je třeba je rozlišovat, zároveň zde referují ke stejnému vnětextovému subjektu.

Podmínkou fungování textu jako autobiografie je identita mezi autorem a vypravěčem, která se manifestuje tím, co Lejeune nazývá signatura, tedy shoda vlastního jména autora na paratextu autobiografie a v textu samotném. V tištěném textu je každá výpověď připisována osobě, jejíž jméno stojí na titulní straně knihy. To odkazuje k autorovi, stojícímu vně textu, jenž za text nese zodpovědnost. Signatura zakládá identitu mezi protagonistou, tedy hlavní postavou autobiografie, personálním vypravěčem a autorem. Jakmile je postava v názvu nebo posléze v textu pojmenována a její jméno se liší od jména autora, čtenář ví, že se nepředpokládá, že by k diskurzu přistupoval jako k referenční výpovědi o skutečnosti.

V případě, že není možné identitu mezi autorem, vypravěčem a postavou na jménu doložit, a přesto text splňuje jiné formální nároky na autobiografii kladené, jedná se o autobiografický román nebo o text „na autobiografickém základě“ a mezi těmito třemi entitami textu lze vysledovat pouze podobnost. Tato podobnost může být v různé míře odstupňována, zatímco identita, zakládající referenční čtení textu, buď je, anebo není. Pokud zůstaneme na rovině textové analýzy, žádné rozdíly nenajdeme (Lejeune 1994: 27), protože román autobiografického charakteru formálně imituje diskurz autobiografie, a to včetně jeho introspektivní optiky; nevychází však z identity autora a vypravěče. Tuto identitu posuzuje čtenář a mezi ním a autorem je uzavřen „pakt“ (Lejeune 1994: 28), jedná se tedy o konvenci, jež vytváří referenční rámec recepce autobiografie. Autobiografický pakt je uzavřen formálním vyhlášením úmyslu psát o vlastním životě – explicitními nebo implicitními signály, které zařazují text do žánru autobiografie.

Identita mezi autorem, vypravěčem a hlavní postavou může být vyjádřena explicitně (jméno, které nese vypravěč v první osobě, je identické se jménem, které stojí na obálce), nebo implicitně (v textu samotném se jméno, totožné se jménem autora, nemusí objevit): buď vypravěč v úvodní části textu deklaruje svou identitu s autorem a nenechává na pochybách, že zájmeno „já“ odkazuje k jménu na obálce, nebo titul jasně ukazuje, že první osoba v textu odkazuje na autora (Lejeune 1994: 28).<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Philippe Lejeune ve své studii připouští, že ani na základě takto jasně vymezených hranic autobiografie se není možné vyhnout nejednoznačnostem v určování žánru. Jde o případy, v nichž si odporuje kombinace uzavřeného paktu (románový, nebo autobiografický) a jména protagonisty, které může být identické s autorovým, odlišné nebo nemusí být uvedeno vůbec (viz Lejeune 1994: 27–38). Na důležitosti pak nabývají všechna paratextová vyjádření ohledně druhu textu. Tyto intertextové autorské či vydavatelské textové doplňky vystupují do popředí především v hraničních případech, kdy záměrně nemá být zřejmé, zda text patří do oblasti fikční, nebo faktuální.

Všeobecně uspokojivé a jednoznačné vymezení autobiografie, které by pokrývalo všechny problematické příklady, přirozeně nenajdeme. Neexistuje žádná ideální podoba autobiografie, které by se jednotlivá díla pouze přibližovala (protože i klasické příklady autobiografie se odlišují od sebe navzájem). I přes nejrozumnější kritiky a slabá místa však zůstává Lejeunova definice autobiografie tím nejlepším, co máme k dispozici. Sám Philippe Lejeune ostatně poukazuje na to, že hranice tohoto žánru nejsou ostré, ale naopak velmi propustné, a autobiografii tak nelze od příbuzných textů striktně a definitivně odlišit, protože existuje široké přechodné pásmo, v němž se jednotlivé žánry mezi sebou prolínají. Nadále však vychází velké množství autobiografií konvenčních, které Lejeunovu definici splňují a odpovídají běžně chápanému, neproblematickému pojetí autobiografie (srov. Soukupová 2017b; Sinding 2010). Tyto knihy se podílejí na upevňování povědomí o žánrových normách, a budují tak základ pro díla, která se Lejeunově definici vymykají a zpochybňují ji, když záměrně využívají vratkých konvencí žánru, které lze do jisté míry porušit, a přitom zůstat v oblasti autobiografie.

V jisté chvíli vznikla na základě zvýšené produkce literárně experimentálních děl, která se vzpírala zařazení do tradičních kategorií, potřeba vymezit další, hybridní žánry. Vedle nadřazených pojmů pro autobiografickou tvorbu (*ego-documents*, *écrits du for privé*, *life-writing*) mezi ně patří *autofiction*, *factual fiction*, *pseudo-autobiography*, *performative biographism* apod. Ansgar Nünning hovoří o nových postmoderních žánrech *fikční meta-autobiografie*, respektive o autobiografické *metafikci* (viz Soukupová 2015a). Jedná se o hraniční případy, v nichž umělecké užívání jazyka a snaha o estetické působení žánr autobiografie v mnohém přesahují, ale přesto k němu neustále odkazují. Charakteristická je pro tyto nové formy především vysoká sebereflexivita, a tedy výrazná meta-rovina. V popředí zde nestojí zobrazení života vypravěče, ale sám proces psaní autobiografie se všemi problémy a otázkami, na něž lze v průběhu tvorby narazit. Při tomto sebereflexivním vypořádávání se s konvencemi žánru se tematizují nejrozumnější možnosti a omezení autobiografického psaní a problematické okruhy se nestávají jen tématem, ale jsou zakomponovány do narativní struktury fikčních meta-autobiografií (Soukupová 2017a). V těchto románových textech se tak odhalují i problémy autobiografie nefikční, její žánrové konvence a stereotypy.

## **5. Autobiografie a kategorie žánru**

Otázka přináležitosti určitého textu k danému žánru není podstatná pouze pro jeho recepci, ale i šířeji z hlediska jeho fungování v rámci synchronně i diachronně pojatého systému kultury,

protože žádné dílo nefiguruje v literárním prostoru jako zcela autonomní, odtržené a izolované od ostatních výtvorů. Vždy vstupuje do kontextu děl soudobých, ale také děl minulých, které jeho podobu a vyznění v závislosti na mnoha proměnných více či méně ovlivňují. A žánry<sup>30</sup> jsou jedním z podstatných architextových mechanismů, které se podílejí na utváření kontinuity v literatuře – propojují texty starší s novějšími, napříč geografickými a kulturními oblastmi. I když se jedná o kategorie, které mezi sebou texty odlišují a vymezují různé skupiny děl, nejsou žánry jednoznačně ohraničené „škatulky“, ale otevřené systémy: mezi jednotlivými žánry nejsou pevně stanovené a nepřekročitelné hranice a zároveň jsou žánrové kategorie historicky proměnlivé (srov. Vosskamp 1977; Bruss in Niggel 1989; Bruss 1976: 1–18). Přestože recipienti literárních textů mohou současné žánrové normy a principy členění bezděčně pokládat za přirozené a neměnné, jsou to schémata, která se neustále vyvíjejí.

Žánr je tak spojen s určitými normami a hodnotami, protože reprezentuje realitu určitým zavedeným (nikoli neproměnlivým) způsobem. Z toho důvodu se tyto teoretické a abstraktní kategorie nemalou měrou podílejí na významové výstavbě díla. „Žánrové určení totiž modeluje základní rámce čtenářského očekávání, způsob realizace zápletky [...] i klíčových významových dominant. [...] Žánr tak dává čtenáři k dispozici sadu významových klíčů, právě tak, jako i svému autorovi určuje možnosti výběru „stavebních elementů““ (Kubíček 2011: 661). Žánrová schémata jsou nástroji symbolizace, organizace i interpretace. S tím souvisí i vliv silných a působivých vzorů, tedy textů, které jsou v rámci určitého žánru vnímány jako kanonické. Tato díla se často stávají modelem pro nově vznikající texty; na ně chtějí další autoři navazovat, přiblížit se jim nebo je překonat, případně se vůči nim kriticky vymezit – vždy ale fungují pro tvůrce i recipienta jako referenční body. A to platí i pro žánr autobiografie, přestože by se mohlo zdát, že každý autor píše sám o sobě, na základě svého vlastního života (viz Wagner-Egelhaaf 2018: 301–320).

Sebeprezentace v autobiografii je přirozeně ovlivněna normami a pravidly žánru a jeho tradicí, do níž nový text vstupuje: „Autobiografický vypravěč nemůže vyprávět, o čem se mu zachce. Musí svůj příběh komponovat obsahově i formálně tak, aby to odpovídalo zvyklostem daného žánru“ (Haubl in Erben – Zervosen 2018: 335). Podoba konkrétní autobiografie je determinována společensky podmíněnými narativy, které určují, jak má v dané kultuře vypadat vyprávění o vlastním životě.<sup>31</sup> Zásadní roli hrají právě vzory, které autorům

---

<sup>30</sup> K teoretickému vymezení žánrů viz Šidák 2013.

<sup>31</sup> K proměnlivé koncepci „dobrého života“ viz Brockmeier – Freeman in Brockmeier – Carbaugh 2001.



autobiografie poskytují modely, jak o svém životě vyprávět; které epizody zdůraznit, co se očekává jako vrchol života, co naopak nechat stranou nebo zmínit jen letmo.

U autobiografie sice neexistuje nějaký jeden, všeobecně platný model, který by fungoval jako určující pro všechny texty, ale vzhledem k dlouhé tradici žánru je možné označit několik děl, jež působila jako výrazné předobrazy. Dlouhou dobu sloužila jako pravzor *Vyznání* sv. Augustina a následně *Vyznání* Jeana-Jacquesa Rousseaua,<sup>32</sup> na které odkazovala velká řada autorů. V 19. století se však v Evropě zcela zásadním modelem stala čtyřdílná autobiografie *Z mého života: Báseň i pravda* Johanna Wolfganga Goetha.<sup>33</sup> Vedle této slavné triády však samozřejmě existuje množství lokálních a dobově příznačných autobiografií, jež dočasně působily jako vzory (srov. Conway 1998: 7–16). Autobiografie vycházejí z konkrétního života, ale do literární podoby jsou zpracovány na základě vlivných žánrových modelů. Autobiografický text tedy není výsostně subjektivní záležitost, protože žánrové konvence a žánrová očekávání formují individuální vzpomínání, realizované v textu,<sup>34</sup> a autobiografie musí být proto čtena nejen jako individuální životní příběh, ale stejně tak jako produkt určité kultury a společnosti.

Kanonické příběhy slouží jako podstatné elementy paměťové kultury, a to nejen v rámci produkce kulturní vzpomínky – mohou ovlivňovat i vzpomínky individuální. „Právě skrze vytváření, předávání a rozšiřování kulturních syžetů (*plots*) slouží literatura jako určitý typ *cadre médial de la mémoire* – jako „mediální rámec paměti““ (Earllová in Kratochvíl 2015: 202). Na význam narativních textů pro formování paměti a pojetí identity poukázal Paul Ricœur svou koncepcí „mimetického kruhu“ (Ricœur 2000: 88–134; Ricœur 2016: 168–180). Rozlišuje tři druhy mimetické aktivity: prefiguraci, konfiguraci a refiguraci, které pojmenovává *mimésis* I, II a III. Jako *mimésis* I označuje určité předporozumění představující základní předpoklad vyprávění příběhů. Teprve na základě tohoto předporozumění je možná tvořivá aktivita konstruující dějovou souvislost, nazvaná *mimésis* II. Ve fázi *mimésis* III se konfigurace vytvořená konstrukcí dějové souvislosti vrací z vyprávění zpět do života a refiguruje lidské jednání. *Mimésis* mezi životem a vyprávěním je tedy možné chápat jako oboustrannou. Zjednodušeně řečeno – literatura ovlivňuje lidské prožívání a je následně tímto narativním prožíváním sama konfigurována: autobiografie utvářejí (refigurují) podobu

---

<sup>32</sup> K vlivu Rousseauových *Vyznání* na proměnu autobiografického diskurzu viz Bednářová 2011; Lejeune 2009.

<sup>33</sup> Ve Spojených státech amerických plní tuto roli *Vlastní životopis* Benjamina Franklina (1791).

<sup>34</sup> Srov. „[A]utobiografické texty nereferují ani tak k jedinečnosti prožívaných životů, jako spíše k předcházejícím autobiografickým textům“ (Wagner-Egelhaaf 2000: 78).

minulosti, jak ji bude určité společenství vnímat, a zároveň odrážejí (jsou prefigurovány) dobové normy, jak na minulost pohlížet.

Tematická i kompoziční výstavba autobiografie je ovlivněna nejen tradicí tohoto žánru, ale také rétorikou dalších nefikčních textů, a to nejen jinými memoárovými texty (deníky, korespondencí), ale například i soudním či politickým diskurzem. Protože však mezi fikčními a faktuálními díly probíhá přirozená výměna, působí jako zdroj narativních modelů a schémat i fikce (viz Köppe – Langkau 2017; Goldmann 1994; Frye 2003; White 2011), která ovlivňuje specifická dobová topoi a rétorické postupy autobiografií. Autobiografie tedy není autonomní akt sebereflexe, závislý pouze na autorově libovůli, protože výběr událostí, způsob sebereprezentace i kompozice autobiografického příběhu jsou ovlivněny žánrovými, kulturními i společenskými normami a jednotlivá společenství disponují různými diskurzivními praktikami i rámci a poskytují rozdílné obrazy světa.

Všechna zmíněná témata a nová vědecká zjištění – nespolehlivost, kulturní podmíněnost a kolektivní dimenze paměti, fiktivní a asociativní charakter životních vzpomínek, vliv vyprávěcích technik fikčních narativů na rétorickou výstavbu faktuálních textů, vyrovnávání se s normami žánru aj. – vedla k přehodnocení pojetí autobiografických textů a k nastolení zásadní otázky teorie autobiografie: jak vůbec autobiografie číst, analyzovat a interpretovat. Přestože je autobiografie nefikční text, nikdy nebude odrážet život takový, jaký byl, či oživovat dějinnou skutečnost. Nemůže realitu aktuálního světa zachycovat, může k ní pouze referovat. Dosavadní způsob vnímání pamětí jako nevinných „průhledů“ do minulého života proto není udržitelný; naopak je třeba se zaměřit na jejich jazykovou a literární stránku a zkoumat je jako součást širokého intertextuálního pole (Jefferson 1993).

I když je pro recepci autobiografie podstatné, že se jedná o nefikční žánr, a je tedy možné zkoumat ji jako historický zdroj a provádět kritiku věrohodnosti jako u jiných historických dokumentů, pouhé hledání nepřesností a omylů není z výše uvedených důvodů přínosné – pro zkoumání autobiografie jako literárního textu nemá smysl zpochybňovat „pravdivost“ celého díla, jestliže komparací s jinými texty odhalíme, že si autor události špatně pamatuje nebo že jejich vyznění posouvá do jiné roviny. Podstatnější je zaměřit se na rétorickou rovinu autobiografie a její literární ztvárnění, protože ty jsou součástí autorových autostylizačních cílů a strategií (srov. Schulster in Brockmeier – Carbaugh 2001; O'Donnell 2005: 5–8).

## 6. Performativita

Na autobiografii pohlížíme nikoli jako na reprezentaci ve smyslu odrazu či nápodoby skutečnosti, ale jako na prostředek utváření či modelování minulosti z pozice přítomnosti: „[M]inulost je neustále rekonstruována s ohledem na požadavky přítomnosti, [...] příběhy, které se vyprávějí o minulosti, jsou vždy zasazeny do původního společenského a kulturního kontextu“ (Kratochvíl in Kratochvíl 2015: 10). Přestože se autoři snaží vyvolat dojem, že evokují minulý stav věcí, odkazují autobiografie ve skutečnosti především na jejich současnou situaci. A i když vypravěč může místy konstruovat domnělou perspektivu protagonisty – svého minulého „já“ –, je autobiografie vždy vyprávěna z perspektivy přítomnosti „já“ píšícího.<sup>35</sup> Zřetelně se v těchto vyprávěních projevuje retrospektivní teleologie, tedy tendence prezentovat přítomnost jako stav přirozeně a logicky navazující na minulost (Brockmeier in Brockmeier – Carbaugh 2001; Freccero 1986). Široké historické pole potenciálních faktů je redukováno na nosný příběh či příběhy – konkrétní autobiografie je proto vždy výběrem z minulých událostí autorova života a není možné říci, zda lepší, či horší, zda se blíží „pravdě“ více, nebo méně.

Autorův obraz a obraz minulosti jsou vytvářeny diskurzem, který je zdánlivě popisuje, ale ve skutečnosti konstituuje. Opuštění tradičního esencialistického přístupu ve prospěch konstruktivistického hlediska vedlo ke zjištění, že ani subjekt není něco stabilního a jasně daného, co garantuje a legitimizuje základ orientace ve světě, ale že jeho identita je rovněž diskurzivně utvářena (Benveniste 2005; Michalovič 1997; Finck 1999a: 23–35; Ricœur 2016: 9–35). V oblasti zkoumání identity subjektu (např. Paul Ricœur v hermeneutice, Jerome Bruner v psychologii, Daniel Dennett ve filosofii mysli) se silně projevil narativní obrat, jenž v osmdesátých letech zasáhl společenské vědy.<sup>36</sup> Vyprávění je vnímáno jako prostředek, pomocí něhož přisuzujeme světu význam. Ústřední tezí teorie narativní identity Paula Ricœura (Ricœur 2007: 347–354; Ricœur 2016: 128–180) je, že lidskému životu lze porozumět narativně.<sup>37</sup> Příběhy zcela přirozeně organizují naše povědomí o tom, kdo jsme a jak se vztahujeme k druhým, neboť přemýšlíme o životě jako o nevyprávěném či virtuálním příběhu. Vyprávění poskytuje identitě subjektu kontinuitu a koherenci a díky svému

---

<sup>35</sup> James Phelan tuto narativní strategii označuje jako dvojí fokalizace (*dual-focalisation*) (Phelan 2001: 60).

<sup>36</sup> Viz Freeman 1993; Gergen – Gergen 1993, Brockmeier – Carbaugh 2001; Gergen 2005.

<sup>37</sup> Narativní identitu intenzivně zkoumá i kognitivní psychologie, jež k této problematice – oproti Ricœurovi – přistupuje na základě otázky, jak funguje naše mysl; srov. Polkinghorne 1991, 1998, 2000; Herman 2007, 2009; Brockmeier – Carbaugh 2001.

temporálnímu charakteru umožňuje člověku v příběhu propojit jednotlivé fáze života. Vyprávění příběhů není pouze reprezentování identity, ale mnohem spíše její vytváření v samotném narativním aktu. Lidská identita tedy není jakýsi stálý katalog vlastností, ale představuje kreativní konstrukci, která je důsledkem interakce mezi minulostí a přítomností (srov. Lucius-Hoene – Deppermann 2004; Tlustý in Jedličková – Sládek 2008: 230–239; Pechar in Jedličková – Sládek 2008: 254–259).<sup>38</sup>

Identita tedy není neměnná, v různých situacích a diskurzích se neustále přetváří a je vhodnější ji chápat jako virtuální strukturu, průběžně se modifikující na základě příběhů, které o sobě člověk vypráví nebo může vyprávět (Deppermann 2013: 2), či jako neustále probíhající proces (Eakin 1999; Smith – Watson 2010: 213). Identita jakéhokoli „já“ není stabilní, stálá či daná – děje se. Není předurčena ontologicky či biologicky, ale je výsledkem specifických, kulturně determinovaných jednání (viz Butlerová 201).<sup>39</sup> Narativní identitu subjekt bytostně prožívá; nejedná se o vědomé či reflektované manipulování s životními fakty, ale o vnímání vlastního osudu jako určitým způsobem se vyvíjejícího příběhu. To se nevyhnutelně projevuje i v narativu autobiografií, jež jsou považovány za textové uchopení autorovy osobnosti. Psaní autobiografie je tedy součástí širěji pojatého procesu formování identity, v němž hraje akt vyprávění o sobě samém, respektive vyprávění sebe sama, významnou roli. To, jak autor autobiografie konstruuje svůj životní příběh, z jaké perspektivy ho podává, jaký narativní vzor pro něj vybírá, jak ho uspořádává a interpretuje, co vynechává a co upravuje, vypovídá málo o jeho minulosti, o to více však o jeho momentální situaci. V tomto smyslu může být autobiografie chápána jako performativní výkon (Finck 1999a: 16), přičemž performanci zde – ve volné návaznosti na Austinovu a Searlovu teorii mluvních aktů – chápeme jako vykonání nebo vytvoření toho, co pojmenovává (viz Sládek 2010; Hlavica 2008, Fischer-Lichte 2011).

V pamětech autor ze své současné perspektivy konstruuje příběh a v jeho rámci i svou identitu. Autobiografie je součástí symbolické projekce, kterou si člověk aktivně buduje – mění ji a upravuje podle situací, v nichž se nachází (Thompson 2004). H. Porter Abbott, inspirován Elisabeth Brussovou (Bruss 1976), chápe autobiografii jako akt, neboť minulost

---

<sup>38</sup> Je třeba zdůraznit, že není možné lidskou identitu redukovat pouze na „narativní“; jedná se o komplexní fenomén a má i tělesnou (Eakin 1999: 26–42; Ricœur 2016: 353–363), faktickou, prostorovou, společenskou ad. dimenzi (srov. Ricœur 2007: 350–351).

<sup>39</sup> Srov. „Identita nějakého člověka nebo společenství se z větší části [...] skládá z *identifikací* s hodnotami, normami, ideály, vzory, hrdiny, v nichž se člověk či společenství poznává“ (Ricœur 2016: 137).

není v díle jednoduše reprodukována, ale vzniká procesuálně při psaní textu (Abbott 1988). Takovéto pojetí autobiografií nutně vede k proměně jejich recepce; podstatnější než objektivní zachycení faktů aktuálního světa se stává performativní a kreativní akt kompozice. Určité aspekty autorovy osobnosti jsou textově manifestovány v autobiografickém narativu a skrze minulost, o níž vypráví, text vypovídá o současnosti subjektu. Pro textovou analýzu je tedy důležité zaměřit se na událost vyprávění – co vypravěč vyprávěním dělá a jakým způsobem to dělá – a dané literární strategie náležitě interpretovat.<sup>40</sup>

Autobiografii není možné pojímat jako žánr zaměřený na uzavřenou minulost. Perspektiva, jíž je příběh autobiografie podáván, je neopakovatelná. Na zmizelou realitu pohlíží člověk rastrem vzpomínek a pocitů, tedy jinou optikou, než měl v minulosti, a při změně hodnot bude tatáž fakta nahlížet odlišně. Každý člověk disponuje více sebedefinujícími narativy a je současně zásoben repertoárem možných autobiografií vhodných pro různé kulturní oblasti.<sup>41</sup> V dějinách žánru se vyskytlo několik případů, kdy autor sepsal vícero memoárů, v nichž se postupně prezentoval v různých scénách i z různé perspektivy – a to na základě funkce, kterou té které autobiografii připisoval a kterému publiku byla daná verze určena.<sup>42</sup> Jestliže tedy chápeme autobiografii jako performanci, budeme se v textových analýzách zaměřovat na to, jak se autor prezentuje, jaký obraz sebe sama v rámci (účelově) konstruované verze světa utváří a zda je v tomto aktu vyprávění úspěšný, či zda ho některé zvolené narativní strategie zrazují.

## **II. Teorie pozicionality**

### **1. Hermeneutická tradice teorie autobiografie**

Pojetí autobiografie jako performativního aktu představuje narušení dlouhé tradice recepce autobiografických textů jakožto paradigmatického výrazu autonomního „já“ – suverénního vědomí sebe sama a okolního světa, jež má své kořeny v 19. století. Teorie autobiografie (a v návaznosti na ni i způsoby interpretace autobiografických textů) je zásadně poznamenána

---

<sup>40</sup> Performativitu autobiografie však není možné vnímat jako záměrnou a svobodnou volbu autora. Jako součást jazykové praxe je podmíněna historicitou diskurzu a norem (kulturních, žánrových ad.), protože performativní „akty“ musí být opakovány, mají-li být účinné (srov. Butlerová 2016).

<sup>41</sup> Srov. „Stejně jako lze složit několik zápletek ve vztahu ke stejným příhodám (jež tím pádem ani není možné nazývat těmi samými událostmi), tak je vždy možné splétat odlišné, dokonce protikladné zápletky ve věci vlastního života“ (Ricoeur 2007: 353).

<sup>42</sup> Např. Jean Piaget (Vonèche in Brockmeier – Carbaugh 2001) či Frederick Douglass (Shen – Xu 2007).

hermeneutickým přístupem Wilhelma Diltheyho. Memoáry byly dlouho považovány za soukromé zápisy bez primárně uměleckých aspirací a byly přijímány jako historické či psychologické dokumenty. Až na počátku 20. století se v rámci zkoumání vztahu mezi sebeurčením a historicitou dostala autobiografie do centra zájmu W. Diltheyho, jenž ji pojal jako modelový případ dějinného porozumění. Autor podle Diltheyho nezprostředkovává pouze jednoduchý obraz svého života, nýbrž i porozumění svému duchovnímu vývoji. Autobiografii Dilthey následně označil za přímý projev reflexe a za privilegovaný modus rozumění životu<sup>43</sup> (srov. Finck 1999a; Jaeger 1995; Wagner-Egelhaaf 2000: 19–26).

Autobiografie je tedy v Diltheyho koncepci vyjádřením souvislostí, jež autor ve svém životě rozkryl, a nyní mu je stačí jen vyslovit: „Vlastní životopis je jen literárním výrazem vlastního zamyšlení člověka nad během jeho života“ (cit. dle Finck 1999b: 281). Rozhodující přitom je, že k porozumění a nalezení svého místa ve společnosti došlo ještě před psaním autobiografického díla. To předpokládá suverénního autora, který předchází svému dílu a je z něj určitým způsobem vymaněn; jeho osobnost je ucelená a on ji pouze vyjadřuje v textu.

Typické formy rozumění svému životu nacházel Dilthey v autobiografiích sv. Augustina, J.-J. Rousseaua a J. W. Goetha, které stavěl do jedné (hermeneutické) vývojové řady. Z této klasické triády prezentoval jako ideální příklad Goetheho paměti *Z mého života: Báseň i pravda*, z nichž se proto stal na dlouho (nedostižný) vzor zachycení celistvého a koherentního „já“ a mimořádného souznění individua a doby.<sup>44</sup> Goethova autobiografie měla potvrzovat, že velký příběh světa a společnosti je možné zobrazit v jedné individuální existenci, že autobiografie je nejen výrazem jedinečného ducha, ale zároveň i znamením doby. Sám Goethe píše: „Zdá se mi totiž, že hlavním úkolem životopisu je vyličit člověka v jeho dobových souvislostech a ukázat, nakolik celek působí proti němu, nakolik mu naopak prospívá, jak si z toho vytvořil názor o světě a o člověku a jak jej zase navenek odrážel, je-li umělec, básník, spisovatel“ (Goethe 1998: 8). Proto Dilthey interpretoval *Z mého života* jako optimální doklad své teze, že individuální sebereflexe je možná pouze jako součást reflexe

---

<sup>43</sup> „Die Selbstbiographie ist die höchste und am meisten instruktive Form, in welcher uns das Verstehen des Lebens entgegentritt“ (Dilthey in Niggel 1989: 28).

<sup>44</sup> Dilthey stavěl Goetha nad Rousseaua právě na základě vztahu k celku společnosti. Rousseau se ve svém hloubání vůči společnosti vymezuje, zatímco Goethe s ní souzní (viz Jaeger 1995: 52–68).

historických souvislostí a že rozumění sobě samému a rozumění dějinám je identické (Jaeger 1995: 79).<sup>45</sup>

V autobiografické tradici figuruje *Báseň i pravda* jako klasický příklad autonomního subjektu, který dokáže z perspektivy zralých let (a to přesto, že Goethe ve své autobiografii zachytil jen 26 let svého života) podat svou ucelenou historii, teleologicky vystavěný příběh organického vývoje, v podstatě na půdorysu bildungsrománu. A taková autobiografie byla vnímána jako ideální způsob narativního uchopení života: literárně ucelené zobrazení ukotvené a neproblematizované identity autobiografa, který si je jist svým místem ve společnosti a v textu jen osvětluje „jak se stal tím, kým je“.

Zcela zásadní dopad na teorii autobiografie mělo, že na Diltheyho hermeneutické pojetí autobiografie navázal jeho žák Georg Misch, který na tomto základě koncipoval své monumentální čtyřsvazkové dějiny autobiografie (*Geschichte der Autobiographie*; 1907–1969) jako dějiny historického vědomí a sebeuvědomění subjektu. Vývoj autobiografie podle něj vyjadřuje postupná sekularizace a rostoucí sebevědomí individua. Centrální postavení bylo opět připsáno Goethovi, jehož paměti označil za vyvrcholení žánru.<sup>46</sup> Georg Misch při svém hodnocení vývoje autobiografických textů vycházel z následující představy ideálu, kterého bylo třeba dosáhnout: „[I]ndividuum se zprvu rozvíjí a zraje pomalu a je vystaveno proměnlivým vlivům, třebaže již v mládí jsou jakoby v jádře obsaženy všechny vlohy dané osobnosti. Ty určují téměř zákonitě její vývoj, takže v každé době tu existuje jednota individua a jeho nezaměnitelná identita“ (cit. dle Finck 1999b: 281).

*Báseň i pravda* byla na základě Diltheyovy a Mischovy koncepce autobiografie jako modu rozumění v teorii autobiografie, formující se v druhé polovině dvacátého století, prezentována jako paradigma. Jejich soud o vyvrcholení žánru v době a díle Goethově nebyl dlouhou dobu zpochybňován – až do sedmdesátých let mnohé historické a teoretické práce, syntetizující dosavadní bádání na poli autobiografie, pojímaly vývoj žánru v závislosti na dosažení tohoto ideálu jednoty a harmonie identity, kterou měli autoři v autobiografii zobrazovat (srov. Soukupová 2017a).

---

<sup>45</sup> Příznačné je, že přímé pokračování dané pasáže, v němž Goethe konstatuje, že takové souznění není možné („Zde však trvá sotva splnitelný požadavek, aby totiž individuum znalo sebe a své století“ [Goethe 1998: 9]), bylo v teoretických pracích opomíjeno.

<sup>46</sup> Je pozoruhodné, že během šedesáti let práce na dějinách autobiografie (první svazek vyšel roku 1907, kompletně pak 1949–1969) Misch nijak nemodifikoval svou koncepci, nezohlednil nově vznikající texty a nepochybnil Goethovu paradigmatickou pozici. Svě literárněhistorické dílo rozšiřoval pouze dalšími encyklopedickými položkami (srov. Jaeger 1995: 72–132).

Georges Gusdorf („Conditions et limites de l'autobiographie“; 1956) spojil vznik žánru s rozvojem historického vědomí a se západní ideologií sebevědomého individua, jehož specifický charakter vyjadřuje.<sup>47</sup> V autobiografii má autonomní subjekt s odstupem přehlédnout svůj minulý život a nalézt v něm harmonickou jednotu. Podobně Roy Pascal (*Design and Truth in Autobiography*; 1960) nacházel typické projevy vývoje individuality v linii sv. Augustinus – J.-J. Rousseau – J. W. Goethe a požadoval, aby autobiografie vyjadřovala evoluční dějiny výjimečného individua (srov. Finck 1999b). V moderních autobiografických textech nacházel nedostatek oné koherence a prezentoval je oproti goethovskému paradigmatu v podstatě jako úpadek žánru.

Je zřejmé, že teoretici dlouho pojímali autobiografii nikoli jako literární text, ale jako výraz subjektu porozumění sobě samému a zůstávali v zajetí představy teleologicky se vyvíjejícího autonomního koherentního „já“ (resp. západního bílého muže) (Smith – Watson 2010: 199). Ideál, který byl i prostřednictvím Goethovy autobiografie nastaven, spočíval v jednolitém vyprávění o zřetelném vývojovém oblouku života. Konvenční narativní forma autobiografické sebeprezentace – ve své orientaci na chronologii, ukončenost a homogenní totalitu – nejen sugerovala, ale i předpokládala představu autonomního a integrálního subjektu. Postupně se však začalo ukazovat, že kritéria, která zdánlivě určovala ideální podobu autobiografie, v podstatě nejsou splnitelná:<sup>48</sup> díky výše zmíněným novým poznatkům jsme si vědomi toho, že subjekt je jazykově utvářen, paměť se opírá o kolektivně sdílené vzorce nebo že podstatnou část naší identity tvoří identita narativní.

Životní souvislosti, o nichž autor v autobiografii vyprávěl, nebyly chápány jako umělecká rekonstrukce, ale měly být čerpány ze života samého a autoři měli zachytit „esenciální já“; zobrazit svůj život nezávisle na procesu konstruování textu (Wagner-Egelhaaf 2000: 22). Nebrala se v úvahu zprostředkující funkce jazyka, jenž byl chápán jako transparentní médium výrazu autorského vědomí (Finck 1999b: 282), pouhý nástroj reprezentace minulosti. Subjekt autobiografie a jeho dějiny však nejsou transcendentálně ukotveny, ale textově konstituovány (Finck 1999a: 21). Koncepty sebe sama, předkládané v pamětech, nejsou nic jiného než verbální konstrukty, jež se proměňují v závislosti na konkrétní situaci.

---

<sup>47</sup> Podle Gusdorfa je vznik autobiografie v západní kultuře spojen s oceňováním jedinečného a nezávislého individua, a autobiografie tak představuje ryzí evropský (respektive euroamerický) žánr (Gusdorf in Niggel 1998).

<sup>48</sup> Přesto je dodnes ideál žánru s tímto goethovským modelem velmi silně spojen, bez ohledu na výsledky teoretických zkoumání.



## 2. Relační identita

Identita subjektu je stále znovu utvářena, stvrzována i modifikována v sociálních akcích a mění se podle pozice v rámci diskurzivních praktik, na nichž subjekt participuje. Lidé konstruují různé – více či méně odlišné – identity a příběhy, které o sobě vyprávějí, se liší podle toho, jak se chtějí prezentovat. Identitu tedy i v rámci teorie autobiografie chápeme jako dynamickou a proměnlivou pozici, jež je účastníku komunikace připisována diskurzem, který užívá a který užívají jiní – „já“ je definováno vztahy k ostatním (srov. Finck 1999a: 109–137; Moje – Luke 2009; Hermans 2001; Gergen – Gergen 1988; Eakin 1999: 43–98; Bourdieu 1998: 9–27). Diltheyem, Gusdorfem a dalšími tolik zdůrazňovanou individualitu je možno zpochybnit; jak sv. Augustin, tak Rousseau či Goethe se v rámci vyprávění situují skrze vztahy k jiným postavám příběhu (srov. Miller in Laferl – Tippner 2016).

Jedinečnost každého individua se nedá popřít, musíme však věnovat náležitou pozornost i relační dimenzi identity. Identita není pouze osobním výtvozem, ale vzniká v interakci (identifikací, vymežováním, konfliktem aj.), a je proto třeba zohlednit i druhou stranu komunikace. Takové hledisko je založeno na předpokladu nepřetržitého situování subjektu do množství variabilních pozic, které musí být k sobě navzájem neustále vztahovány. Metaforou pro takto založenou identitu může být pozice figurky na šachovnici – její hodnota ve hře je udávána nejen typem figurky, ale také její relací k dalším hracím figurkám (Alcoff 1997). V tomto smyslu není identita lidského individua důsledkem nějakého katalogu stálých vlastností, ale výsledkem kontextualizovaného situování subjektu v rámci sítě vztahů. Je vždy relační a relativní, implikuje neustálý pohyb, narušování a novou konstituci pozičního pole. Tak se odráží i ve struktuře autobiografie, jejíž neoddělitelnou součástí jsou životní příběhy lidí autora obklopujících.

V rámci literárněteoretického zkoumání žánru autobiografie považujeme za přínosné nechat se inspirovat výzkumy teorie pozicionality (*positioning*, *Positionalität*), která přehodnocuje pojetí formování identity; oproti tradičnímu rozvrhování „já“ jako něčeho, co je zařaditelné a rozložitelné na elementy nebo co se chová jako strukturovaná celost, jej chápeme jako proces, v němž mluvčí jakožto producent diskurzu připisuje sobě i jiným osobám pozice v určitém narativu. Vedle převažujícího individualistického přístupu k subjektům autobiografie klademe perspektivu, jež zohledňuje přehlížené či podceňované aspekty autobiografického vyprávění. Teorie pozicionality si klade otázku, jak nás příběhy, které o sobě a o jiných vyprávíme, situují v síti očekávání a norem. V tomto ohledu metodologicky

vycházíme z tezí narativní psychologie, kognitivní naratologie<sup>49</sup> a filozofického konceptu narativní identity, které dokazují, že lidská identita je z velké části proměnlivá a strukturovaná na základě příběhových schémat.

### **3. Teorie pozicionality v diskurzivní psychologii**

Koncept pozicionality vychází ze situovanosti subjektu a jeho promluvy a je rozšířený především v analýze konstrukce identity založené na orálních narativech. Jedná se o sociálněkonstruktivistický přístup, jenž zkoumá diskurzivní praktiky mluvčích. Za zakladatele jsou nejčastěji považováni sociální psychologové Jonathan Potter a Margaret Wetherellová, Rom Harré a Bronwyn Davies a sociolog Luk Van Langenhove. V návaznosti na teorii mluvních aktů nahlíží teorie pozicionality řečovou aktivitu jako zvláštní typ lidského jednání a popisuje způsob, jakým se lidé diskurzivní činností situují a jsou současně situováni v sociálním poli. Je založena na předpokladu nepřetržitého a proměnlivého situování subjektu do množství variabilních, často si i odporujících pozic, které musí být k sobě navzájem neustále vztahovány. Tak vzniká to, co může být označeno jako současná identita subjektu (Finck 1999a: 19; Deppermann 2013: 3; Golden – Pandya 2018).

Samotná „pozice“ v rámci komunikace představuje metaforický koncept. Může být chápána jako diskurzivní konstrukce – množina práv, povinností a závazků mluvčího –, jež činí jednání člověka srozumitelným během sociálního aktu (Langenhove – Harré in Langenhove – Harré 1999: 16). Nahrazuje poměrně statický pojem „(sociální) role“, který s sebou nese určitou typizaci či předepsanou příběhovou linii, zatímco pozice je dynamická a proměnlivá (Davies – Harré 1990: 43).<sup>50</sup> Subjekt zaujímá více pozic současně a prostorová metaforika u pozice sugeruje flexibilitu a vícerozměrnost.

Každé osobní vyprávění je výrazem situace a kontextu, v němž je produkováno. Pozice subjektu se proto konstituují a rekonstituují v různých diskurzivních praktikách, na nichž participuje, a jsou zaujímány v rámci příběhových linií, do nichž je subjekt umístěn. Situování se pak děje skrze interakci a účastníci komunikace mají k dispozici repertoár nejrozličnějších narativních forem, figur a konvencí (avšak určité výpovědi budou mít odlišný sociální

---

<sup>49</sup> V mezioborových disciplínách, jako jsou narativní psychologie i kognitivní naratologie, narativ nefiguruje jako literární forma, ale jako organizující princip lidské psychiky a způsob fenomenologického a kognitivního zakoušení „já“.

<sup>50</sup> V rámci narativu je připsání určité role samozřejmě běžné, ale je jen jednou z možných situujících strategií a pro adekvátní interpretaci vyjadřované pozice je potřeba zohlednit i další techniky.

význam na základě toho, jaká osoba – v jaké pozici – je pronesena) (Lucius-Hoene – Deppermann 2004: 168). Jakákoli pozice je zajišťována skrze diferenciaci – „já“ se liší od „ty“, „já“ se liší od „my“, „my“ se liší od „oni“ (Butlerová 2016: 153) a situování je záležitost nejen interpersonální, ale i meziskupinová (Tan – Moghaddam in Langenhove – Harré 199: 178–194). Pozicionalita však není jednostranná a záměrná; subjekt se situuje do určité pozice, je dalšími účastníky komunikace (a samotnými diskurzivními normami) sám situován a zároveň na toto sekundární situování reaguje nebo se vůči němu vymezuje (srov. Langenhove – Harré in Langenhove – Harré 1999: 14–31). Připisování pozice navíc nutně nemusí být explicitně vyjádřeno, neboť jakákoli výpověď je potenciálně situující.

Vzhledem k tomu, že situování probíhá v rámci určitých hodnot, často nese morální implikace (srov. Freeman – Brockmeier in Brockmeier – Carbaugh 2001: 75; Müller 2008). Každý člověk je účastníkem komunikačních aktivit konkrétního společenství a příběhová schémata, která s ostatními užívá, jsou založena na znalosti sociálních struktur a kulturních norem. Pozicím jsou v rámci dané společnosti připisovány kulturní, emoční, morální a další významy a kulturní i sociální kontext komunikační situace je stejně podstatný jako otázka, kdo se na interakci podílí. Důležité proto není jen to, jakou pozici subjekt zaujímá, ale také jaké charakteristiky jsou oné pozici připisovány. Závisí tedy i na tom, jak jsou v dané kultuře chápány společenské skupiny, s nimiž se individuum identifikuje, nebo vůči nimž se naopak vymezuje.

#### **4. Teorie pozicionality v teorii autobiografie**

Situování subjektu probíhá v rámci specifického dobového a sociálně daného diskurzu, určujícího důležitá témata, stereotypy, příběhová schémata, jazyková klišé atd. V případě našeho záměru se bude jednat o determinující rámec žánru autobiografie. Přestože se literární díla svou textualizovanou podobou určitými znaky odlišují od každodenní komunikace,<sup>51</sup> jsou nedílnou součástí sociální praxe a symbolické interakce ve světě, a proto je lze v rámci teorie pozicionality analyzovat podobně jako orální projevy.<sup>52</sup>

Jak jsme nastínili výše, chápeme autobiografii jako subjektivní a perspektivizovaný akt, podmíněný kulturními a společenskými normami, tradicí žánru, dobovým jazykovým územ

---

<sup>51</sup> Pro institucionálně a symbolicky ukotvené projevy se v rámci teorie pozicionality užívá pojem „rétorická redeskripce“ (Harré – Langenhove in Langenhove – Harré 2010: 107).

<sup>52</sup> K analýze orálních projevů viz Vaněk – Mücke – Pelikánová 2007; Thompson 1978; Abrams 2010; Ritchie 2011.

i modelovými recipienty. Koncept pozicionality je pro teorii autobiografie podnětný v tom, že klade důraz na proces situovanosti subjektu a rozvrhování světa, a prohlubuje tak zkoumání performativního utváření identity v literárním textu. Tato diskurzivněpsychologická teorie nám poskytuje flexibilní analytický rámec zkoumání sociální reality jakožto entity modelované primárně mluvními akty, příběhy a proměnlivými sociálními pozicemi.

Jestliže si budeme vědomi toho, že v autobiografii je autorova pozice konstruována lexikálními, gramatickými a syntaktickými prostředky (a ne jen jimi vyjadřována), budeme schopni lépe analyzovat samotný proces situování a jeho význam pro sémantiku celého autobiografického textu. Vzhledem k tomu, že nám teorie pozicionality slouží jako metodologický nástroj zkoumání narativní identity subjektu vyjádřené v autobiografii, nikoli v běžné komunikaci, musíme mít neustále na paměti, že to autor činí pomocí textových a literárních strategií, které je nutno vnímat v intertextových souvislostech literární tradice.

Prostřednictvím tohoto nástroje je možno uchopit narativně vyjádřené rozdíly mezi „já“ a „jiným“, kontinuitu či diskontinuitu prožívání i zobrazení koexistence individua a světa. V závislosti na podobě konkrétních autobiografických narativů je možno klást si otázky: Jak jsou v zobrazované situaci postavy situovány ve vztahu k ostatním? Jak závisí pozice vypravěče na zamýšleném adresátovi? Jak vypravěč prezentuje sám sebe a jak svou pozici reflektuje? (Bamberg 1997: 337). To nám umožňuje analyzovat, do jakých pozic jsou dosazováni aktéři příběhu, který autor na základě svého života vypráví, a zároveň sledovat, jakým způsobem vypravěč příběh vytváří, k čemu využívá kompozici, jaké volí motivické prvky a jak je kombinuje. To totiž ukazuje, jak chce sám být svými čtenáři vnímán.

Cílem autobiografie je situování sebe sama v symbolickém systému kultury (Bruner – Weisser 1991: 133). Autor konstruuje svůj sebeobraz, a ztvárňuje se tedy jako postava mající určitou pozici, jež určuje jeho vztah vůči ostatním. Postavy v autobiografii mají v příběhu různé funkce a – tak jako ve fikčních textech – jsou jim připisovány určité vlastnosti a jsou nositeli určitých hodnot. Skuteční lidé se stávají jazykovými znaky, které je možné interpretovat, a je proto důležité sledovat, které vztahy autor akcentuje a které upozaduje, jak postavy vytváří, do jakých konfigurací je staví či jakým způsobem manipuluje se sympatiemi či antipatiemi čtenáře nejenom vůči postavám, ale i vůči vypravěči. „Já“ je utvářeno i skrze minulé pozice, jež subjekt zaujímal – toto „vyprávěné já“ však představuje především prostředek k budování pozice, v níž má být vnímán autor v přítomnosti.

Autorský subjekt není v autobiografii situován postavami, které uvedl do svého příběhu – ty mu slouží k jeho vlastnímu situování, neboť je jakožto vypravěč sám konstruuje

(srov. Doležel 2014: 14–15), a jsou tedy pouze jedním z nástrojů autosituování (srov. Lucius-Hoene – Deppermann 2004: 174–175). Autobiografie je nicméně součástí literární komunikace a jako taková je ovlivněna i stranou přijímajícího subjektu, modelovým čtenářem, jemuž je text určen (Eco 2010: 65–84). Pozice autora je proto determinována i výběrem cílového publika, který ovlivňuje volené jazykové prostředky i hodnotové nastavení příběhu – současně však autobiografie situuje do určité pozice i čtenáře (implicitně nebo pomocí metanarativních komentářů).

Při analýze se ale není možné omezit pouze na sledování toho, jak autor vykreslil sám sebe, je třeba také zohlednit, jak zobrazil svět, do něhož svou postavu umisťuje – nejedná se jen o vztahy k dalším postavám, ale i o vztahy ke skupinám, dějinným událostem apod. Při zaujímání určité pozice hrají svou roli i kulturně podmíněná dominantní vyprávění (*master narratives*) či preexistující stereotypní příběhové linie, jimž vypravěč podléhá nebo vůči nimž se vymezuje. Analýzou teorie pozicionality je tak možné odkrývat kulturně dané mechanismy, které se bezděčně jeví jako přirozené či samozřejmé. Jedinec se v promluvě vědomě či nevědomě staví do pozice nadřazeného či podřazeného, silnějšího či slabšího a z velké části záleží na tom, jestli přísluší ke skupině ve většinové společnosti marginalizované, nebo zda stojí v centru moci (srov. Davies 2000). Podle toho pak s dominantními narativy souzní, nebo se z jejich vlivu naopak snaží vymanit. Aktivně se tak situuje vzhledem ke kulturou sdíleným a normativním vyprávěním, která vytvářejí základní vztahové schéma, v němž se jedinec projevuje (srov. Lawler – Gargroetzi 2017).

Vzhledem k tomu, že se v případě žánru autobiografie jedná o nefikční text, který referuje k našemu aktuálnímu světu, můžeme sledovat, k jakým posunům dochází, jakmile se vybraná skutečnost, o níž autor vypráví, stává součástí textu a příběhu. Události faktálního narativu existují ještě před vznikem textu, a v autobiografickém narativu jsou tedy „zdějované“ (srov. Cohnová 2009: 144; viz výše). V tomto procesu dochází k selekci toho, o čem bude z prožité minulosti vůbec vyprávěno a v jakém rámci. Akt konfigurace je založen na konstrukci zápletky – ta slouží jako prostředkující element mezi událostmi a vyprávěným příběhem. Teprve poté, co se událost stane součástí zápletky, získává v jejím kontextu a vztahením k ostatním událostem určitý význam (srov. Ricœur 2000: 89). Konání postav je tedy možné v autobiografii zobrazit různým způsobem a některé události mohou získávat na důležitosti na úkor jiných, a to na základě narativních strategií, jichž autor využije (srov. Schmidt 2004: 19–49).

Jedinec má přístup k bohaté zásobárně narativních zápletek, které v dané kultuře existují v podobě fikčních i faktuálních vyprávění. Každá zvolená zápleтка, kterou si autor pro svou autobiografii volí, nabízí určité pozice, jež je možno obsadit postavami – a zápletky mohou být s ohledem na autorův život více či méně příhodné či odpovídající. V prostoru narativní konstrukce se může vyprávějí rozvrhovat z hlediska různých pozic v závislosti na tom, v jaké situaci je vyprávění produkováno, čeho chce dosáhnout nebo komu je příběh určen. Zvolená zápleтка zároveň poskytuje kontext, na jehož základě mohou být konkrétní výpovědi užívány jako situující (Herman 2007: 85). Zápletky představují strukturu, která determinuje, v jakých rolích mohou jací aktéři vystupovat a jak má být jejich jednání hodnoceno. Northrop Frye předpokládal, že veškerou literární tvorbu je možno přiřadit ke čtyřem archetypálním strukturám, vyjadřujícím základní lidskou zkušenost: k tragédii, komedii, romanci a satíře (Frye 2003: 188; srov. Gergen – Gergen 1988). V žánru autobiografie je možné vydělit další subvarianty, typická narativní schémata,<sup>53</sup> která autoři často využívají pro půdorys svého příběhu. Paměti mohou například nabývat charakteru vyznání, obhajoby, svědectví, obžaloby, příběhu úspěchu či nostalgického vzpomínání a je na autorovi, jaký narativní půdorys si pro svůj příběh na základě své životní zkušenosti zvolí (srov. Soukupová 2015b; Czermínska 2004: 19–25; Goldmann 1994: 669–673).<sup>54</sup> Konkrétní autobiografie samozřejmě nepředstavují čisté typy a kombinují dohromady více funkcí, neboť vyprávěním příběhu vykonává vypravěč množství sociálních akcí.

Při analýze autobiografií je třeba se vyhnout nebezpečí, že rozbor zůstane na rovině jednoho, nejsnadněji rozeznatelného příběhu – ten může (záměrně i nezáměrně) překrývat další narativy, jež mohou skrývat podstatné významové vrstvy. Většina memoárových textů inscenuje svou verzi minulosti tak, jako by byla jediná možná. Proto je vhodné zohledňovat i další zdroje, zachycující tutéž skutečnost. Nefikční texty můžeme nejen verifikovat ve smyslu faktické spolehlivosti, ale máme také možnost konfrontovat autorovu verzi skutečnosti s jinými popisy. V těchto případech je přínosné porovnat autorovo situování jiných postav s dalšími zdroji, jejichž zobrazení osob či situací se může lišit. Takovým

---

<sup>53</sup> Narativní schéma je možné vnímat jako zjednodušenou znalostní strukturu, jež ovlivňuje nejen porozumění literárním textům, ale také prožívání světa (srov. Brockmeier in Brockmeier – Carbaugh 2001: 249; Sinding 2010: 109).

<sup>54</sup> Jill K. Conwayová ve své knize *When Memory Speaks* (1998) uvádí typické příběhové půdorysy moderních autobiografií a zkoumá konkrétní autobiografie na základě jejich příslušnosti k určitému typizovanému schématu (Conway 1998). Sidonie Smith a Julia Watson uvádějí s ohledem na své široké pojetí autobiografie v dodatku knihy *Reading Autobiography* dokonce šedesát forem a subžánrů (Smith – Watson 2010: 253–286).

způsobem lze odhalit, o čem autoři mlčí, co skrývají či marginalizují, a díky tomu detekovat, co v kontrastu k tomu zdůrazňují a jak to využívají při své sebe prezentaci.

Z výše uvedeného je zřejmé, že vyprávění o minulosti nikdy není pouhou reprodukcí vzpomínek a že psaní autobiografie není účelem samo o sobě – autor přetváří svůj život v příběh, připisuje minulosti určitý význam a zároveň vždy sám sebe nějak situuje (Finck 1999a: 79). Proto bychom neměli zkoumat jen to, zda popisuje skutečnost pravdivě, či nepravdivě; důležitější je ptát se, proč byl ten který příběh vyprávěn právě takovým způsobem, jaký jeho autor zvolil, a čeho tím autor dosahuje. Autobiografie jsou určité verbální konstrukty, které podléhají nejrozličnějším lingvistickým, literárním, narativním i kulturním normám, jež je třeba zohlednit při interpretaci. V případě rozboru literárních textů je nezbytné teoretická východiska z oblasti sociálnědiskurzivní psychologie či orální historie obohatit o repertoár klasických nástrojů literární teorie (srov. Luberda 2000). Proto je vždy třeba pomocí prostředků, jež nám dává k dispozici naratologie i obecná poetika, provést komplexní analýzu jazykové, tematické i kompoziční roviny díla. V případě autobiografie se rozbor soustředí na způsob, jakým je v příběhu jazykově inscenován a zobrazován svět – jak jsou rozvrhovány pozice postav v čase a prostoru (srov. Kyloušek 2009: 31) –, neboť to vypovídá mnohé o tom, jak chce být vypravěč vnímán.

Vycházíme z předpokladu, že vypravěč vždy usiluje o sympatie čtenáře. Ty se však může snažit získat různými způsoby – nemusí vždy sám sebe prezentovat v idealizované podobě jako úžasného a nepřekonatelného, ale například charakteristikou jiných postav může vyvolat soucit či názorovou spřízněnost. Výrazy, jež vypravěč ve vyprávění užívá, obsahují obrazy a metafory, které mají potenciál hodnotově situovat. Určité výpovědi jsou více situující, jiné méně a v rámci analýzy narativního textu je třeba rozpoznat, na které části vyprávění se zaměřit, jelikož situování může probíhat jak explicitně, tak implicitně. Dané situující pasáže je však vždy třeba vnímat v kontextu celého textu a jeho kompozice.

Zkoumání situovanosti subjektu s oporou v teorii pozicionality nám umožňuje analyzovat texty autobiografií, aniž bychom bážovali na fikcionalizaci či na manipulaci s fakty a jejich záměrností či mimovolností. Textově zobrazený život nemůže být identický s životem žitým, jenž slouží jako referent, a „já“ v autobiografii bude vždy determinované vypravěčskou perspektivou i žánrovými normami či vzory. Autorská osobnost je budována skrze stylizaci, která nutně vzniká už samotným aktem zapisování. Proto je třeba zkoumat tvorbu textového „já“, ale neztrácet přitom ze zřetele otázku referenčnosti, jež zakládá specifický charakter žánru autobiografie (srov. Finck 1999a: 37–56).

### III. Analýza konkrétních textů

Na základě výše načrtnutých teoretických konceptů přistoupíme v následujících kapitolách, tvořících jádro této práce, k analýze tří konkrétních textů, abychom ukázali možnosti a omezení interpretací autobiografií. Pro rozbor jsme vybrali díla, která jasně přináleží k žánru autobiografie, nijak nezpochybňující referenční charakter textu, nezdůrazňují jeho konstruovanost a nepohrávají si s pravidly žánru. Zároveň se zaměřujeme na literárně hodnotné autobiografie autorů profesně spjatých s literární oblastí. Strategie, které rozkrýváme v literárních autobiografiích, však nejsou omezeny na nějaké „vysoké umění“ a užívají se (přestože leckdy v méně komplexních podobách) i v autobiografiích populárních (srov. Soukupová 2017b).

V analýzách neusilujeme o korpus využívaných figur či postupů; vnímáme je více jako případové studie mapující, jakým způsobem k dílům daného žánru přistupovat. Ukazujeme, že texty, jež na modelového čtenáře působí jako přesvědčivý a věrohodný obraz minulosti, mohou obsahovat z hlediska narativní výstavby příznačná místa, která obsahují imanentní sdělení o rovinách životního příběhu, které autoři v autobiografii z různých důvodů potlačili či překryli. Záměrně v rozbořech postupujeme proti konsenzuálnímu čtení a poukazujeme na narativně slabá banální klišé či prvoplánové schematizace, k nimž autoři v konstrukci příběhu přistoupili a která jsou často právě takovými místy, kde stylizace překrývá skutečnost.

Zvolili jsme tři autobiografie, z nichž každá podstatným způsobem zasáhla soudobou českou memoárovou literaturu a její recepci: Kniha *Na vlastní kůži* vyšla poprvé v roce 1973 v exilovém nakladatelství, neboť autorka v srpnu 1968 emigrovala. Překladatelka Heda Margoliová-Kovályová (1919–2010) byla ženou Rudolfa Margolia, jednoho z jedenácti popravených v procesu se Slánským v roce 1952, a ve svém textu popisuje proměnu své pozice vůči komunistickému establishmentu, k němuž nejprve patřila a jehož se následně stala obětí. Literární kritik Václav Černý (1905–1987) koncipoval své trojdílné *Paměti* jako dílo na pomezí osobních vzpomínek a historiografického příspěvku k poznání minulosti. Psal je převážně během normalizace, v době, kdy mu bylo znemožněno veřejně působit, a ve své autobiografii zachycuje společenský vývoj od nadějí první republiky až k marasmu sedmdesátých let. Nejmladším textem jsou dvoudílné memoáry spisovatele Ivana Klímy (\* 1931) *Moje šílené století*. Vyšly v letech 2009 a 2010 a autor se v nich vyrovnává s otázkou svého životního vývoje od zapáleného komunisty k disidentovi. Všechny tři



autobiografie se překrývají v zobrazení Československa po druhé světové válce, v podstatě až do sovětské okupace.

Důvody pro volbu těchto tří textů jsou nasnadě. Jestliže stojí v centru naší pozornosti analýza diskurzu, je třeba, aby měli srovnávaní autoři k dispozici shodný repertoár figur a vstupovali do stejné situace žánru autobiografie. Vycházíme z předpokladu, že paměťové a interpretační rámce Hedy Margoliové-Kovályové, Václava Černého a Ivana Klímy jsou do značné míry podobné, ovlivněné ve svém základu toutéž kulturou a historicko-společenskou situací (text H. Margoliové-Kovályové byl napsán poměrně brzy po emigraci, a můžeme proto předpokládat, že v jazyce ani tematice *Na vlastní kůži* se dosud neodráží specifická emigrantská životní zkušenost). Je proto pravděpodobné, že si budou minulost připomínat přibližně týmiž termíny a užívat – z našeho pohledu – dobové obraty a klišé, jež následně můžeme srovnávat a hodnotit.

Autoři byli zasaženi stejnými dějinnými událostmi dvacátého století, v textech se tedy objevují identická témata, ale i shodné historické situace (například únor 1948, proces se Slánským, Stalinova smrt aj.). Podoba jejich autobiografií a osobního příběhu je ovlivněna stejnými kolektivními reprezentacemi minulosti a skupinovými narativy, jež definují národní identitu; zřetelně se to projevuje u všech tří například ve shodném vnímání srpna 1968. Vzhledem k společensko-politickému vývoji Československa ve dvacátém století se zaměřujeme také na poměr Margoliové-Kovályové, Černého a Klímy k moci, především pak k totalitní moci komunistické, jež ve všech třech případech určovala jejich životy (srov. Mayer 2009). Všichni měli s komunistickou totalitou zkušenost, přestože každý jinak dlouhou, a v textech se s otázkou politické či kolektivní viny tak či onak vyrovnávají (srov. Jaspers in Kratochvíl 2015: 287).

Uspořádání paměti týkající se komunismu se však ve zvolených narativech liší zaměřením – autoři zdůrazňují různé aspekty minulosti. Referují ke stejným zásadním událostem československé historie, každý ale jiným způsobem na základě toho, jak je prožil a jaký příběh vypráví. Každý autor volbou prostředků vyprávění, důrazem na některé aspekty příběhu, ale i tempem vyprávění, včleňováním příběhu do širšího kontextu, určením začátku a konce příběhu aj. skutečnost zpracovává a literárně formuje. V analýzách a interpretacích nás bude zajímat, jak autoři reprezentují (ve smyslu verbální konstrukce určitých obrazů) svět dané doby a svou pozici v něm na základě svých hodnotových a názorových preferencí. Vzhledem k mnohdy paradoxnímu vývoji individuálních osudů jednotlivých autorů můžeme předpokládat, že narazíme na iluzivní prvky, jež budou svou emoční či symbolickou silou

působit na čtenáře za účelem odvedení pozornosti či překrytí nelichotivých epizod jinými „stopami“. I odkrývání a interpretace těchto míst bude součástí komplexního rozboru děl.

Tři zvolené autobiografie modelují stejnou dobu, ale jejich narativní podání se rozchází, neboť mají odlišné funkce. Ke konkrétnímu účelu či zaměření autobiografického textu se váže soubor výrazových a konstrukčních prostředků, které chceme v jednotlivých kapitolách analyzovat. V teoretických východiscích zohledňujeme poznatky postklasické naratologie, v detailních analýzách textů, jež tvoří spojnici mezi teorií a interpretací, se nicméně držíme osvědčených nástrojů naratologie klasické a zaměřujeme se na zobrazení narativních figur a konfigurací, tedy postav, prostředí, času, typu vypravěče, podobu modelového čtenáře, zvolenou perspektivu i celkovou kompozici. U konkrétních textů se nabízí množství oblastí, na něž se lze zaměřit, a otázek, které si při analýze autobiografií můžeme klást (Smith – Watson 2010: 235–251).

Vzhledem k performativnímu charakteru memoárových textů je podstatné zohlednit, kdy byly dané vzpomínky napsány a publikovány, a to jak s ohledem na dějinné události, tak autorův osobní život – Heda Margoliová-Kovályová napsala svou autobiografii v padesáti letech po útěku z Československa, Václav Černý začínal psát během šedesátých let a pokračoval až do své smrti, Ivan Klíma vydal paměti těsně před svými osmdesátinami. Liší se i společenská situace, do níž texty vstupovaly – *Paměti* a *Na vlastní kůži* byly omezeně k dispozici během normalizace, zatímco *Moje šílené století* bylo publikováno na začátku nového tisíciletí, dvacet let po změně režimu, takže i obsažené hodnocení totalitárního režimu vychází z odlišných zkušeností a předpokladů. S tím se pojí otázky, komu je text určen, zda autor explicitně či implicitně recipienta určuje, jak se na něj obrací, jaký postoj mu podsouvá. Podstatné je také, pokud autor zmiňuje konkrétní impuls k sepsání autobiografie.

Určující roli hraje, jaký časový úsek autoři pokrývají: Heda Margoliová-Kovályová vypráví o pouhých sedmadvaceti letech v rozmezí 1941–1968, Václav Černý začíná rokem 1921 a třetí díl *Pamětí* dovádí do roku 1972, Ivan Klíma svůj životní příběh ukončuje zvolením Václava Havla prezidentem na konci roku 1989. V tomto ohledu je třeba si všimnout, jaké události jsou kladeny na začátek (Segebrecht in Niggel 1989) a konec (Kermode 2007; Broncano 2013) vyprávění, neboť tato exponovaná místa mají zásadní význam pro interpretaci. Určují, že se příběh odvíjí podle domněle logického řádu od začátku ke konci, který se stává i cílem a dovršením (srov. Bourdieu 1998: 57).

S tím souvisí i rozhodující otázka interpretace, a to jakou narativní zápletku (respektive zápletky) autor volí. V rámci analýzy sebe prezentace se můžeme ptát, jak autor modeluje

svou identitu, které události do příběhu zahrnuje a které vynechává, jaké charakteristiky pro sebe užívá, které role zvyznamňuje apod. U veřejně činných a známých autorů je možné zkoumat, zda nějak zpochybňují svou „zavedenou“ identitu (například Václav Černý se na několika místech nelichotivě vyjadřuje o své roli literárního kritika). Rozvržení pozic v rámci příběhu symbolizuje mocenské vztahy, proto se soustředíme na zobrazenou společenskou hierarchii: Kdo je ustaven jako autorita a jaké kulturní postavy mají legitimizační funkci? Jakým osobám je v příběhu poskytnut prostor, jaké postavy v narativu mluví a jaké jsou naopak přítomny jen skrze vypravěčskou deskripci? Prezентuje se autor jako prominent, nebo outsider? V jakých znacích se odlišuje od majoritní společnosti a jaký má poměr k jejím normám a hodnotám? Zajímá nás bude, zda se autor zobrazuje jako jednající (aktivní), nebo jako oběť (pasivní), případně i proměna či napětí mezi těmito póly (například proč se Ivan Klíma zobrazuje v padesátých letech jako pasivní, zatímco během dění v letech 1967 a 1980 jako aktivní). Jak se staví k vyprávění o nepříjemných událostech? Zamlčuje je nebo překrývá jiným vyprávěním? Jaký má vztah ke svému „minulému já“ (například Ivan Klíma zaujímá vůči své minulosti odstup, zatímco Černý opakovaně ustavuje kontinuitu a koherenci svých názorů).

Zde je možné se ptát, odkud čerpá vypravěč autoritu, „právo“ vyprávět? Heda Margoliová-Kovályová na několika místech odkazuje na svědeckou funkci své autobiografie, zatímco Václav Černý argumentuje důkladným studiem a poznáním – každý z nich buduje dojem faktuální povahy a výpovědní hodnoty svého textu jiným způsobem. Důležité také je, zda autor odkazuje na jiné zdroje nebo zda jeho memoáry samy obsahují nějaké historické dokumenty. Na významu autobiografie se podílí i to, jestli vypravěč tematizuje autenticitu svého vyprávění, nebo naopak zmiňuje odchylky od jednoduše mimetického zobrazení minulosti, zda reflektuje nespolehlivost paměti či možnosti vyprávění. Za povšimnutí stojí i pokud vypravěč cenzuruje text s ohledem na jiné osoby, nebo naopak uvádí intimní scény a vytváří voyeuristickou situaci. Jak jsme již zmínili, leckdy je přínosné komparovat autorovu předkládanou verzi minulosti s jinými zdroji a vyvozovat důsledky z toho, pokud si odporují, nebo když si vypravěč protirečí či zobrazuje jednu událost různým způsobem.

V rámci literární interpretace jsou zásadní všechny intertextové vztahy, tedy jakékoli citace, či explicitní přihlášení se k dalším literárním dílům, ať už z žánru autobiografie, či jiného. Význam textu je budován i veškerými paratexty (viz Genette 1997), jako je titul, názvy kapitol, nakladatelské texty, podoba obálky apod. Pokud kniha obsahuje úvod či epilog, je vhodné je důkladně analyzovat, neboť mnohdy obsahují významné informace či nosné

obrazy. V autobiografiích hrají zcela zásadní roli fotografie, a proto je nutné se zastavit u toho, zda a jak s nimi autoři pracují. Díky své indexikální povaze dodávají pamětem autenticitu a status dokumentu (srov. Anděl 2012: 158–159), zároveň zachycují nenávratně ztracenou podobu minulosti, evokují marnou snahu zastavit čas a vnášejí do textu sentiment. Vložené fotografie jsou nicméně vždy výběrem a mají v dané autobiografii určitou funkci, kterou je třeba odhalit – Ivan Klíma například zařazuje do knihy *Moje šílené století* snímky se svými přáteli z disentu, aby podpořil obraz sebe samého v opozici vůči režimu; autobiografie Hedy Margoliové-Kovályové obsahuje fotografie Rudolfa Margolia od dětství do tragické smrti, ale pouze jeden snímek Pavla Kovályho, autorčina druhého muže, a tato nerovnováha má význam i pro celkové vyznění textu.

Je namístě se také soustředit na to, jak autor zachází s časem, zda autobiografie obsahuje nápadné analepse či prolepse a jaká je distance mezi „nyní“ vypravěče a „nyní“ protagonisty. Podobně se můžeme ptát, jak figuruje v díle prostor, která místa jsou zvláště významná a jaký je vypravěčův vztah k nim. Pro pochopení, v jaké pozici se autor prezentuje v rámci své reprezentace světa, je zásadní odhalit, jaké užívá kulturní stereotypy a kam situuje hranici mezi cizím a vlastním (srov. Pajdzińska 2007: 136). S protikladem „my“ versus „oni“ je spojen hodnotový soud a rozdílnost je mnohdy převáděna na vztah jiného charakteru (hodný – zlý, chytrý – hloupý aj.) (srov. Todorov 1996; Kyloušek 2009). Výrazem „oni“ a charakteristikou této skupiny autor implicitně určuje i vlastnosti, které v tomto protikladu připisuje sobě. To vše jsou významová pole hodnotových systémů, k nimž se píšící subjekt vztahuje, na jejichž základě se identifikuje a které obhájí před čtenářem.

Všechny tyto a další oblasti či okruhy otázek bude třeba při sémiotické analýze zohlednit. Reálné události, které autoři skutečně prožili a k nimž text referuje, se v autobiografiích stávají součástí příběhu, v němž získávají určité funkce; a právě ty nás budou v naratologických rozborech zajímat. Na základě textové analýzy budeme sledovat, jak autoři narativ svého životního příběhu konstruují, jaké motivy akcentují, co naopak zamlčují, a čeho tím chtějí dosáhnout u modelového čtenáře. V následujících kapitolách tedy budeme zkoumat organizaci narativního textu, jak jsou v jeho rámci distribuovány hodnoty a jaký účel vyprávění má.

## Heda Margoliová-Kovályová: *Na vlastní kůži*

Vzpomínky Hedy Margoliové-Kovályové *Na vlastní kůži* se mezi autobiografickými texty zachycujícími Československo v období dvou totalit těší značné popularitě.<sup>1</sup> Od svého prvního vydání v roce 1973 vyšly již čtyřikrát v češtině a byly přeloženy do mnoha cizích jazyků.<sup>2</sup> Otázkou je, proč je autobiografie Hedy Margoliové-Kovályové<sup>3</sup> tolik oceňována. Spočívá její čtenářská přitažlivost ve výjimečném osudu autorky či ve vykloubenosti doby, kterou zachycuje, nebo je příčinou podoba jejího textu, která k sobě poutá pozornost? V následujícím textu chceme ukázat, že působivost této autobiografie je z velké části založena na narativních technikách a literárních strategiích, jež jsou v knize dovedně využity, a dojem výjimečnosti osudu Hedy Margoliové je nesen a podporován způsobem, jímž komponuje své vyprávění.

Heda Margoliová (1919–2010) vyrostla v Praze v asimilované židovské rodině. V roce 1939 se provdala za právníka Rudolfa Margolia, o dva roky později byla celá rodina transportována do Lodže a v roce 1944 do Osvětimi, kde zahynuli její rodiče. Ona byla přesunuta na práci do Christianstadtu, na konci války se jí podařilo utéct z pochodu smrti do Bergen-Belsenu a ukrývala se v Praze. Manžel válku rovněž přežil. Roku 1947 se jim narodil syn Ivan. Rudolf Margolius se stal šéfem kabinetu ministra zahraničního obchodu, následně

---

<sup>1</sup> Srov. „O málokteré knize se dá bez rozpaků a rizika zesměšnění říci, že by ji měl znát každý. Paměti Hedy Margoliové-Kovályové takovou knihou bezpochyby jsou. Podobně strašlivý osud jako autorku potkal ve dvacátém století mnohé další, málokdo z nich jej však dokázal popsat a reflektovat tak strhujícím způsobem“ (Zídek 2010: 12). „Jsou to mimořádné memoáry. Berou dech natolik, že je už měsíce čtu znovu a znovu a nejsem s to se od pobouření nad životem v těch nejhorších totalitarismech Evropy dostat ke ‚kritice‘ knihy. Kniha je ale napsána s takovým tichým respektem vůči i tomu nejmenšímu projevu spravedlnosti a pravdy, až je opravdu těžké najít způsob, jak uchopit výjimečnost paní Hedy Kovályové coby lidské bytosti“ (Kazin 1973: 291). „Pokud bych měl během třiceti sekund jmenovat knihu, již by měl student začít trnitou cestu k pochopení politických tragédií dvacátého století, zvolím tuto“ (James 2007: 365).

<sup>2</sup> Anglický překlad se objevil hned v roce 1973 jako první část knihy *The Victors and the Vanquished* v nakladatelství Horizon Press v New Yorku. Ve Velké Británii byla kniha v témže roce publikována samostatně pod titulem *I Do Not Want To Remember* (London: Weidenfeld and Nicolson). V roce 1986 byla kniha v edici a novém překladu Francise a Helen Epsteinových jako *Under a Cruel Star: A Life in Prague, 1941-1968* vydána v nakladatelství Plunkett Lake Press a v Británii o dva roky později pod titulem *Prague Farewell* (London: Gollancz). První překlad Erazima Koháka z roku 1973 se zásadně odchyluje od originálu například pořadím odstavců, členěním textu nejen do odstavců a oddílů, ale i kapitol, obsahuje vysvětlující pasáže a věty navíc, jiné naopak chybějí či získávají jiný význam.

<sup>3</sup> Dále jen jako Heda Margoliová.

v roce 1949 náměstkem ministra zahraničního obchodu, roku 1952 byl zatčen a v procesu se Slánským odsouzen a popraven. Heda Margoliová se roku 1955 provdala za překladatele Pavla Kovályho. Po invazi sovětských vojsk v srpnu 1968 emigrovala do Spojených států, kde pracovala jako knihovnice v Harvard Law School Library v Cambridge v Massachusetts. Do České republiky se vrátila roku 1996. Takto by se daly shrnout nejdůležitější mezníky dramatického osudu Hedy Margoliové. Nás však nyní zajímá, jak autorka o svém životě vypráví a jak vybrané události ve své autobiografii literárně zpracovává.

Co se týče literárního stylu či lexika, používá Margoliová uměřený, věcný jazyk, který jako by odpovídal prostému zaznamenávání fakt. To kontrastuje s emocionálně vypjatou obsahovou rovinou a tento zdánlivý nesoulad je jedním z nástrojů mimořádné působivosti vyprávění. Převažující věcný jazyk totiž neznamena, že se autorka vzdává obrazných výrazů, naopak – je to právě několik výrazných metafor, jež ovlivňují vyznění vyprávění a stávají se klíčovými stylizačními figurami, které nesou narativní potenciál a usměrňují tok příběhu. Přestože příběh Hedy Margoliové působí na první pohled jednoznačně (jako by nebylo možné jej vnímat či vyprávět jinak), zaměříme-li se na využití narativní strategie, které jsou tu použity k zvyšování napětí, účinku či k „prosté“ distribuci hodnotového systému či pólů, zjistíme, jak výrazně je narativní svět formován ve prospěch předjednaného a ve skutečnosti zplošťujícího obrazu.

## **I. Prolog a jeho proměna**

Před začátek vyprávění o svých životních osudech Margoliová zařazuje tři odstavce, kterým je tak připsána funkce prologu. Uvádí zde do textu dvě silné metafory, jež mají předznamenat způsob, jakým bude o základních událostech vyprávět, a které dopředu ovlivňují vyznění některých zásadních životních epizod. První metafora se týká času a naznačuje způsob jeho narativizace, ale i zpětného prožívání událostí prostřednictvím psaní:

„Nosím v sobě minulý čas poskládaný jako harmoniku, jako knížečku pohlednic, které si lidi vozí z cizích měst, malou a úhlednou. Ale stačí vzít za růžek a vyřine se nekonečný had, znamení zmije, obrázek klikatě napojený na obrázek, a v tom právě jsoucím přítomném čase se mi začnou řadit před očima, prodlévat a vyjasňovat a někdy se stane, že jedna vteřina času dávno minulého se zasekne do ústrojí mého vnitřního

času tak hluboko, že je zastaví, takže vynechá jeden tep a ztratí vteřinu nenahraditelného času přítomnosti.“ (8<sup>4</sup>)

Metafora času jako harmoniky by mohla vyvolávat dojem překrývajících se a asociativně navazujících a rozvíjejících se obrazů minulosti. Autobiografie Hedy Margoliové je přitom vyprávěna lineárně po chronologické ose, způsob narace nijak onu „harmoniku“ nepřipomíná. Změna „úhledné knížečky“ v dlouhou řadu obrazů však navozuje představu širé příběhu, který se na první pohled zdá uspořádaný, ale následně se rozrůstá natolik, že překrývá přítomnost. To, že ji minulost, na kterou vzpomíná, ochuzuje o přítomný čas („vynechá jeden tep“), je spojeno s negativní charakteristikou – Margoliová zde řadu navazujících obrazů přirovnává k „nekonečnému hadovi“, jenž nese „znamení zmije“ a „zasekává se“ do současnosti. Vzpomínání je tedy asociováno s téměř fyzickou bolestí.<sup>5</sup> Nostalgický obraz harmoniky ze starých pohlednic, jenž vyvolává dojem dlouhého života, je narušen motivem jedovatého hada.

V druhé figuře prologu Margoliová přirovnává vlastní život k hmotě, formované třemi silami. Dvěma ničivými, jednou životodárnou:

„Tři síly ztvárnily krajinu mého života. První dvě rozdrtily polovinu světa. Ta třetí byla docela nepatrná a dokonce neviditelná: bylo to malé tiché ptáče, které se uhnízdilo v mém hrudním koši kousek nad pátým žebrem. Čas od času, obvykle v těch nejneočekávanějších chvílích se ptáče probudilo, zvedlo hlavu a zatřepotalo křídly jako u vytržení. A tehdy jsem i já zdvihla hlavu, protože na ten prchavý okamžik mne pokaždé pronikla naprostá jistota, že láska a naděje zmohou nekonečně víc než nenávist a zloba a že někde ve světě, snad hned za hranicí mého obzoru, existuje skutečný život, nezničitelný, vždycky vítězný.“ (7)

Tato životodárná síla, kterou Margoliová zmiňuje hned v úvodních pasážích knihy, nevypovídá o prožitém vzpomínání, tak jako metafora harmoniky, ale má poskytnout charakteristiku jejího života. Díky přirovnání třetí síly k „ptáčeti“, jež představuje naději, radost, svobodu a lásku (vyprávěčka ho situuje nejen dovnitř své bytosti, ale explicitně do hrudního koše, kousek nad páté žebro), se celý prolog dynamizuje – tři vedle sebe postavená

---

<sup>4</sup> U citací z autobiografie Hedy Margoliové *Na vlastní kůži* (Praha: Academia 2012) používáme pro větší úspornost odkaz přímo na číslo strany.

<sup>5</sup> K figuře přirovnávající vzpomínání k fyzické bolesti viz Wyschogrod 1996: 180.

slovesa („probudit se“, „zatřepotat“, „zvednout hlavu“) vztažená k ptáčeti a na základě analogie i k postavě Hedy nesou pozitivně konotovaný význam směřování vzhůru. Už v prologu je tedy budována postava vypravěčky, jež dokázala překonat nelehké životní situace: výrazy jako „vnitřně vyztužit“ evokují pevnost či samostatnost, zároveň však předjímají, že následné vyprávění bude především o oněch útrapách, s nimiž bylo třeba se vyrovnat. Aktivuje se sémantický kontext zápasu, boje člověka s dějinami, a to za použití obrazů, které svým patosem neodpovídají věcnému stylu následujícího textu; Margoliová tak na začátku svého textu apeluje na čtenářův soucit a přednastavuje způsob, jak má být celá její sebe prezentace vnímána.

V textu se analogicky k této akcentaci životní síly vyskytuje několik scén, které průběžně připomínají sémantický kontext naděje a potřeby „prostě žít“, jenž byl uveden v prologu. Podporují obraz vnitřně silné ženy, která ve vyprávění o těch nejhorších chvílích obrací svou pozornost ke kráse, a tedy naději.<sup>6</sup> Obraz této vnitřní síly se ukazuje být klíčový i proto, že se vrací v centrální pasáži vyprávění, ve scéně zatčení Rudolfa Margolia:

„A pak mě náhle prostoupil ten starý známý pocit, jímž se člověk vnitřně vyztužuje pokaždé, kdy je to tady, kdy není vyhnutí, kdy nemůže očekávat záchranu ani pomoc od nikoho, jen od sebe sama. Od něčeho ukrytého tak hluboko, že o tom ani nevíme, ale co přijde na pomoc pokaždé, když život vycení tesáky a vrhne se na nás.“ (108)

Metafora ptáčetě z prologu předznamenává tyto pasáže, v nichž vypravěčka prezentuje hodnoty, jako jsou naděje a víra ve spravedlnost a lidskost, coby zcela zásadní pro vyrovnání se se všemi ranami, které ji postihly. Proto se zdá zvláštní, že se sám obraz „malého tichého ptáčetě“ v dalším vyprávění nikde nevrací a ani nerozvíjí. Vysvětlení můžeme najít při porovnání jednotlivých edic textu *Na vlastní kůži*. Dva první odstavce o třech silách, které určovaly průběh jejího života, se totiž oproti metafoře harmoniky objevují až ve druhém českém vydání z roku 1992, a jsou tedy do autobiografie dodány až dodatečně.

---

<sup>6</sup> Například ve vzpomínkách na koncentrační tábor vypravěčka poetickým popisem cesty zdůrazňuje schopnost vidět krásu i v hrůze: „Ranní apel trval asi dvě hodiny a pak nás legrační vláček, jehož vagóny pozůstávaly ze dvou dlouhých lavic postavených na prkenné podlážce, odvezl hodinu cesty do práce. [...] já ty cesty milovala. [...] Slunce už vycházelo, a protože nad zemí vždycky ležela hustá mlha, sluneční paprsky se v ní lomily a zbarvovaly ji chvílemi sytě růžově, chvílemi oranžově, zlatě nebo modře a z toho zářivého oparu se vypulpovaly tmavé siluety stromů a křovin, pluly směrem k nám, mýjely nás a zase mizely. Bylo tam několik skupin stromů, které mi připadaly zvlášť krásné, a vždycky jsem na ně čekala“ (14).



Poprvé vyšla kniha Hedy Margoliové v roce 1973 v Sixty-Eight Publishers v Torontu jako první část publikace *Na vlastní kůži: Dialog přes barikádu*, jejíž druhou polovinu tvořil úvahový text „Zorným úhlem poražených“ Erazima Koháka, který se s Margoliovou setkal v roce 1968 ve Spojených státech. V prvním vydání nesly první dva odstavce knihy jinou myšlenku, více odpovídající charakteru společného textu, který reagoval na tehdy ještě aktuální události roku 1968:

„Nechci psát, nechci vzpomínat. Mé vzpomínky, to není prosté ohlédnutí po krajinách minulosti. Znamená to vyšplhat se přes všechny ty balvany zase nahoru, až na samý okraj srázu, a sletět ještě jednou, ale tentokrát pozvolna a s rozvahou jako ve zpomaleném filmu a při tom zaznamenávat každou odřeninu a každý šrám, i takové a snad nejvíc takové, kterých jsem si při tom prvním střemhlavém pádu ani nevšimla. Ale vím, že to musím udělat. Má budoucnost stojí někde stranou a čeká, až najdu smysl v tom, co bylo. Nemám na vybranou, a přece se nemohu odhodlat. Je mi, jako bych musela zdolávat nějakou těžkou fyzickou překážku, jsem celá utahaná a udýchaná jen z toho, jak se musím násilím strkat nazpátek.“ (Margoliová-Kovályová in Margoliová-Kovályová – Kohák 1973: 27)

Oproti později dodanému úvodu (s metaforou ptáčete) nepředjímá tento začátek autobiografie z roku 1973 okamžiky naděje a zdroje životní energie, ale má naopak působit jako koncentrace před náročným výkonem. Je také věcnější a méně banální – nedožaduje se soucitu, ale pozornosti. Tak jako v odstavci s metaforou harmoniky, který následuje, i zde vypravěčka prezentuje vzpomínání jako fyzickou námahu a také v této pasáži se jedná o bolestný akt, který vypravěčka charakterizuje jako nepříjemný, ale nutný; oddaluje samotný začátek příběhu, který je již na dalších stránkách vyprávěn, pomocí rétorické figury, v níž tvrdí, že vyprávět nechce („Nechci psát, nechci vzpomínat“), ale musí („Ale vím, že to musím udělat“). Explicitním označením vzpomínání za náročnou a drásající činnost v prologu si vypravěčka připravuje půdu pro vyznění příběhu autobiografie: dopředu avizuje, že nebude vzpomínat na příjemné věci, že vyprávěné události budou mít charakter neštěstí, v němž ona a její blízcí figurují v roli obětí.

Původní úvod z roku 1973 pokračuje odstavcem, v němž je stejně jako u metafory času jako harmoniky minulost „zaseknuta“ do přítomnosti:

„Pro mne je vždycky všechno horší a bolestnější ve vzpomínce, snad proto, že to vypětí vůle, které člověk musí vyvinout, aby to vůbec snesl, způsobuje zároveň částečné otupení, umrtvení – až do té chvíle, kdy si najednou uvědomí, že už je po tom, že už se to stalo, že to přežil. Ale všechno to v něm zůstalo zaseknuté jako ostrý špičatý krystal a ten se pomalu začne rozrůstat a vyplní ho celého, až v něm nezbyde ani kousek místa pro nic jiného, až už není nic jen bolest potažená kůží. A pak přežije i tohle. A od té doby to už jenom chce udržet tam, kam to patří – v minulosti.“ (Margoliová-Kovályová in Margoliová-Kovályová – Kohák 1973: 27)

Přestože je v ediční poznámce druhého vydání uvedeno, že základem edice je první vydání z roku 1973 a že autorka pouze „provedla doplňující obsahové a stylistické úpravy“ (Kovályová 1992: 221), nejde v tomto případě o drobnou změnu, ale naopak o úpravu, která podstatně ovlivňuje, jaké významové vrstvy jsou hned od začátku autobiografie aktivovány.<sup>7</sup>

Není tedy nedůležité, že autorka v druhém vydání úvodní obraz, který otevírá celý text, změnila; úvod akcentující bolest a fyzickou námahu byl s téměř dvacetiletým odstupem nahrazen lyričtější pasáží (ovlivněnou jistě historickým vývojem a rétorikou začátku devadesátých let), v níž významově dominuje napětí mezi dvěma ničivými silami – „Ta první síla byl Adolf Hitler. Ta druhá Josef Vissarionovič Stalin“ (7) – a jednu drobnou, křehkou, která však ty dvě dokáže překonat: logicky se nabízí ztotožnit onu metaforicky vyjádřenou životodárnou sílu, představovanou motivem probuzeného ptáče, s niterným „já“ vypravěčky. Tuto interpretaci podporuje i název rozhovoru, jejž vedla Heda Margoliová s dokumentaristkou Helenou Třeštíkovou (2001) a který vyšel roku 2015 knižně jako *Hitler, Stalin a já*. Tento paratext, a tedy i úvod z roku 1992 implikuje nerovnoměrné rozložení pozic a klasickou tragickou scénu: dvě velké dějnotvorné síly proti jedinci – tedy starý spor člověka a dějin.

Jestliže pasáž z roku 1973 vyjadřovala náročnost a bolestivost vzpomínání, pak upravený úvod ve svém závěru zvyrazňuje jiný účel: „Třetí síla, to tiché ptáče, mě udržela na živu. Snad proto, abych jednou vypověděla, co tenkrát bylo“ (7). Vypravěčka se prezentuje jako nositel

---

<sup>7</sup> Kromě proměny zmíněných dvou odstavců v předmluvě došlo v textu druhého vydání i k dalším výraznějším změnám, které nejsou v ediční poznámce reflektovány: několik odstavců přibýlo (ve vydání z roku 2012 na stranách: 42–44, 119, 163, 173–175), minimálně jeden odstavec vypadl (s. 98), na několika místech došlo ke změně formulací (především u časových údajů typu „před patnácti lety“ na „v té době“).

cenné informace, která nesmí být zapomenuta ani zamlčována.<sup>8</sup> Margoliová toto svědecké posláním vyprávění nepřipomíná pouze v dodaném úvodu; objevuje se i v centrální scéně ze života v koncentračních táborech, kterým jinak Margoliová věnuje ve své autobiografii poměrně málo místa. V této epizodě vzpomíná na to, jak osvětlovala majiteli cihelny, v níž vězenkyně pracovaly, fungování lágrů. Jeho reakce pak představuje důsledek oné svědecké a očistné funkce vyprávění o minulosti (srov. Bernard-Donals 2014):

„Co budu živa, nezapomenu na tu temnou jeskyni, na černé zdi žíhané zásvity plamenů z ohniště, na toho černě oblečeného starého člověka, který poslouchal a při tom jako by se mi sesýchal, ztrácel přímo před očima, jako by ho každou mou větou kousek po kousku ubývalo. [...] Už se nepamatuju, co ještě jsem mu tehdy vyprávěla, vím jen, že za celou tu dobu neřekl ani slovo, a když se ozval zvenčí křik a povely a já se zvedla a šla nastoupit na zpáteční cestu do lágru, zůstal tam sedět celý schoulený, hlavu v dlaních.“ (16–18)

Margoliová využívá tento obraz pro posílení výroku z úvodu, že její příběh má právě funkci odhalující výpovědi. Podstatné je i zdůrazňování fyzického dopadu jejího sdělení („sesýchal“, „zůstal sedět celý schoulený“). Vypravěčka v rámci líčení této scény v koncentračním táboře zmiňuje, že něco takového zažila už jenom jednou, v roce 1963 – podobný fyzický účinek vyprávění viděla na svém synovi, když se mu odhodlala povědět, jak zemřel jeho otec (šestnáctiletý Ivan žil do té doby v domnění, že Rudolf Margolius zemřel v cizině na služební cestě).<sup>9</sup> Tato dvě sdělení jsou komponována jako paralelní, propojující první stránky autobiografie se závěrečnými. I u druhé scény je zdůrazněno sklánění a dopad na posluchače příběhu: „Vypověděla jsem mu všechno tak poctivě, jak jsem jen uměla. Poslouchal mlčky,

---

<sup>8</sup> Tuto roli podporuje i název autobiografie – zažila vše „na vlastní kůži“. Zvoleným titulem Margoliová – ve spojení s dvěma ničivými silami, jež na jejím životě zanechaly nesmazatelnou stopu – sugeruje fyzické utrpení, otištěné v její kůži, potažmo v ní samé.

<sup>9</sup> Ivan Margolius však ve své vzpomínkové knize *Praha za zrcadlem* píše, že se o tom, že byl jeho otec popraven v rámci procesu se Slánským, dozvěděl o dva roky dříve: „Když jsem ale otevřel nejspodnější zásuvku, můj život se navzdýcky změnil; a jasné nebe se zatahlo, přestože venku byl pořád nádherný den. // V nejzadnějším koutě ležela tlustá kniha s měkkými hnědými deskami, vytištěná na laciném tenkém papíře. Jmenovala se Proces s vedením protistátního spikleneckého centra v čele s Rudolfem Slánským. Byl jsem přirozeně zvědavý, a knížky jsem měl rád. Náhodně jsem ji rozevřel a četl: [...] V knize toho bylo ještě mnohem víc, ale já jsem otočil na poslední stranu: „(...) a odsuzují se obvinění Rudolf Slánský, [...] Rudolf Margolius, Otto Fischl, Otto Šling a André Simone podle § (...) k trestu smrti““ (Margolius 2007: 278–279).

nedíval se na mne, na nic se nezeptal, jen skláněl hlavu níž a níž nad stolem. Věděla jsem, že mu rozbíjím celý svět na kusy, ale nemohla jsem ho ničeho ušetřit, před ničím ochránit“ (164).

V této scéně se ukazuje další, a pro vyznění autobiografie podstatný účel vyprávění: svědectví není určeno jen anonymnímu čtenáři, ale také vlastnímu synovi.<sup>10</sup> V důsledku toho narůstá i emoční zabarvení výpovědi – čtenář jako by se stával součástí intimního rozhovoru mezi matkou a synem.

## II. Modelování a rozvržení postav

Pokud se zaměříme na pozici Hedy Margoliové v příběhu a na situovanost protagonistky vůči dalším osobám, jež zobrazuje ve své autobiografii, je zřejmé, že centrální roli zaujímá postava jejího manžela Rudolfa. Ten je v celém vyprávění líčen jako nevinný, čistý člověk, jehož zatčení bylo zcela neopodstatněné, až absurdní. Vypravěčka Rudolfa vykresluje konstantně jako bezúhonného a pracovitého člověka, bez ohledu na to, jakou práci či funkci vykonává: „Rudolf byl velice tichý, vážný člověk, naprosto nesobecký“ (56). Postavě Rudolfa jsou opakovaně přisuzovány vlastnosti jako klid, citlivost, loajalita, píle, tedy charakteristiky odlišné od těch, jež jsou spojovány s postavou zločince či vlastizrádce:

„Byl vzděláním právník, ale teď se pustil do studia ekonomie se vši svědomitostí a důkladností doháněl, co válkou zameškal; já jsem si zvykla usínat v tom našem bytečku při světle stolní lampy, které dopadalo na kupu knih na stole. Dodnes, když na Rudolfa vzpomínám, nejčastěji ho vidím, jak tam tiše sedí, hlavu obkrouženou tím tlumeným světlem.“ (74)

Margoliová v této vzpomínce pomocí obrazů a atributů, jež využívá (Rudolf je obklopen knihami, „se vši svědomitostí a důkladností“ „tiše sedí“), vykresluje manželův charakter jako zcela bezchybný; zároveň tuto scénu naplňuje až sakrálními konotacemi. Světlo, které kolem Rudolfovy hlavy vykresluje lampa, nepřipomíná svatozář bezdůvodně.<sup>11</sup> Současně je to výjev,

---

<sup>10</sup> Jedním z možných důvodů vzniku autobiografie může být to, že ji Heda Margoliová psala „pro syna, aby věděl, co se stalo s rodinou“ (Švagrová 2015: 9). Tuto interpretaci podporuje i fakt, že jeho jméno také figuruje od druhého vydání roku 1992 ve věnování „Ivanovi a Tobě, Praho“ (Kovályová 1992: 5).

<sup>11</sup> Josefa Slánská, vdova po Rudolfovi Slánském, v autobiografii *Zpráva o mém muži* svého muže ve scéně poslední návštěvy před jeho popravou přirovnává dokonce k Ježíši: „Snad zasténal, snad zavzlykal, nevím. Ohlédla jsem se. // Visel na drátěné síti. Jeho tvář byla zoufalstvím zkřivená. Vypadá jako ukřižovaný Kristus, blesklo mi hlavou“ (Slánská 2018: 196).

který prezentuje postavu Rudolfa jako klidnou, nenásilnou, přemýšlivou. Tato scéna má do jisté míry předjímat jeho bezúhonnost a pozdější utrpení; Rudolf následně v textu i díky těmto konotacím, jež vypravěčka u čtenáře aktivuje, působí jako oběť.

Heda Margoliová prezentuje svého manžela jako moudřejšího a poučeného a vůči němu se staví do role nezkušenější. Tento vztah vyjadřuje především v relaci k poválečnému politickému vývoji a znalosti komunistické ideologie: „Poličky se rychle plnily tlustými knihami o politice a ekonomii, starými a potrhanými, které věčně studoval Rudolf, a spoustou nových brožurek, tištěných na mizerném papíře, které jsem hltala já“ (53). Vypravěčka je oba charakterizuje jako vzdělané intelektuály obklopené knihami,<sup>12</sup> sebe však staví do podřadnější pozice k Rudolfovi a jeho přátelům: „Lidé k nám přicházeli a sedali si na zem, protože jinde nebylo místo, a diskutovali až do rána. [...] Seděla jsem obvykle v koutě a jen poslouchala. Bylo mi jasné, že o politice nevím nic a o ekonomii ještě méně než nic“ (55). Knihy, které čte ona, popisuje jako brožurky, tištěné na mizerném papíře, které je možné „hltať“ – tento popis má evokovat laciné, nekvalitní čtivo pro široké vrstvy. Oproti tomu je Rudolf charakterizován skrze tlusté knihy jako zkušený odborník – a to nejen vůči Hedě: kladení důrazu na jeho znalosti a píli má utvrdit vnímání Rudolfa jako kladného hrdiny.

Pro modelování Rudolfovy postavy je podstatné, jak vypravěčka vypráví o jeho pracovních funkcích na ministerstvu. Jeho nástup na místo náměstka ministra zahraničního obchodu není prezentován jako ohlášení kariérního vzestupu. Scéna je naopak prodchnuta předtuchou příštích nebezpečí: „Za nějaký čas nato se mi Rudolf jednou při večeři svěřil, že mu bylo nabídnuto místo šéfa kabinetu v novém ministerstvu zahraničního obchodu. Polekala jsem se. [...] Ale Rudolf sám řekl, že to místo přijmout nechce“ (79–80). Onen úlek, jímž Margoliová reaguje, má značit nejen odmítavý postoj vůči poúnorové moci, ale vypovídá i o tom, že si tehdy byla vědoma nestandardního politického vývoje a jeho nebezpečí. Margoliovo odmítnutí nabízené funkce však nehraje roli:

„Řekl mi, že jeho odmítnutí nebylo vzato na vědomí a že mu strana dala oficiální příkaz, aby místo na ministerstvu bezpodmínečně přijal. Vysvětlili mu, že bděle sledovali jeho práci ve Svazu průmyslu, že jeho odborná kvalifikace se pokládá za vynikající a jeho znalost cizích jazyků za velmi užitečnou. Strana ho potřebuje. Strana už rozhodla.“ (80)

---

<sup>12</sup> Margoliová opakovaně zmiňuje svůj záměr vystudovat po válce univerzitu: „Chtěla jsem se zapsat na univerzitu, ale to už jsem čekala dítě“ (74).

Vypravěčka v této pasáži prezentuje Rudolfův nástup na pozici náměstka na ministerstvu jako vynucený – ministerská pozice je pro něj tedy službou i obětí. Strana je už na tomto místě vyprávění prezentována jako manipulativní a mocná síla, která iniciuje změny, protože tato událost je vyprávěna jinak, než kdyby šlo o naplnění Rudolfovy touhy nebo ambice. Zmínka o tom, že Rudolfa „bděle sledovali“ neznamena jen to, že si soudruzi ve straně ověřili jeho kvality, ale také asociuje nepřetržitý dohled, který strana nad svými členy vykonává. Třebaže zde není zmíněno, že by tehdy vnímali stranu, jejímiž byly členy, jako ohrožující instituci, je vzhledem k dalšímu vývoji událostí ve vyprávění od začátku modelována takto nepříznivě.

Pozice náměstka, do níž Margolius nastoupil, získává jednoznačně negativní příznak, což je akcentováno figurou zničeného zdraví. Margoliová píše, že se Rudolf se zhroutil „naprostým nervovým vyčerpáním“ (103). Mezi stranou a Rudolfem vzniká konflikt a postava Rudolfa už v tomto momentě příběhu získává znaky nejen oběti, ale i mučedníka.

„S lékařovou pomocí se mi podařilo Rudolfa přemluvit, aby požádal o propuštění. Kámen mi spadl ze srdce a plánovala jsem dokonce, že se vzdám místa i studií a že se odstěhujeme někam na venkov. Ale radost netrvala dlouho. Rudolfova rezignace nebyla přijata, dostal jen pád dní dovolené a pak zase bylo všechno při starém.“ (103)

Analogicky i zde vypravěčka zdůrazňuje roli strany, která si ponechává poslední slovo. Anonymní moc tu schematicky stojí proti jedinci. Tato druhá epizoda však je koncentrovanější, a zvyšuje spád událostí. Využitím postavy lékaře jako přimluvce dosahuje Margoliová toho, že se rozhodnutí strany jeví jako něco zcela ignorujícího lidský život; jako by byl Rudolf odsouzen už v tuto chvíli, ještě před svým zatčením.

Margoliová manželovu nevinu neobhájí explicitně; nepřináší argumenty a důkazy na jeho obranu, avšak opakovaně jeho nevinu rétoricky (a emocionálně) stvrzuje. Potřebu očištění jeho jména motivuje odkazem na Rudolfova syna Ivana a na jejich silný vztah. Již zmíněnou odhalující výpověď, scénu, v níž synu Ivanovi líčí pravé důvody smrti jeho otce, komponuje Margoliová jako drama s nejistým výsledkem: „Večer jsem si s ním sedla ke stolu a srdce mi trnulo“ (165). Ivanovo přijetí jejího vyprávění o Rudolfově nevině postavu otce definitivně očišťuje (a velký podíl na tom má právě váha synova interpretačního gesta): „Několik dní bylo zlých. Pak ke mně sám přišel a řekl: ‚Tak táta vlastně zemřel pro své přesvědčení, vid’?‘ a začal se vyptávat. Balvan mi spadl ze srdce. To nejhorší jsme měli za sebou“ (165). Figurou, kterou zde Margoliová využívá – syn pochopil otcovu roli v konfliktu

s mocí, jeho víru a přesvědčení, schvaluje jeho osud, a tím jeho postavu heroizuje – je v narativu nepřímě, ale velmi silně deklarována Rudolfova nevina.<sup>13</sup> Podobně obraz dítěte, které odsouzeného otce nezavrhne, a které tak utvrzuje nespravedlnost jeho odsouzení, využívá ve své autobiografii *Zpráva o mém muži* Josefa Slánská. Rozhovor probíhá s čtyřletou Martou:

„Maminko, a co je to zrádce? Maminko, že to není pravda, že můj tatínek byl zrádce, vid’?“

„To víš, že ne.“

„A proč to o něm říkají?“

„Martičko, věř mi, mělas toho nejpoctivějšího tatínka, a jednou se to o něm dovědí všichni, že takový byl.““ (Slánská 2018: 215)

Potřeba obhajoby mrtvého otce je tedy primárně intimní; jako veřejná je líčena až sekundárně, ale díky tomu, že už byla potvrzena synem, stává se očištění Rudolfova jména logické, zákonité a neoddiskutovatelné.

S Rudolfem je postava syna Ivana neoddělitelně spojena. Poprvé se objevuje v již zmíněné scéně, v níž Margoliová předjímá smrt Rudolfa (16) a vedle sebe klade dvě odhalující sdělení o fungování koncentračního tábora a o Rudolfově popravě (viz výše). Ivan je však v narativu představován především jako malý chlapec. Přestože ho vyprávěčka zmiňuje v několika anticipacích, směřujících do doby vzniku textu, označené slovem „dnes“ (tedy do sedmdesátých let 20. století), používá pro jeho identifikaci téměř výlučně výrazy „dítě“ a „syn“. Jako Ivana ho označuje pouze v minimu případů. Dosahuje tak toho, že je bez ohledu na zobrazovanou dobu chápán v opozici k „nespravedlivému světu“ jako nevinné dítě. Při závěrečném popisu společenské atmosféry roku 1968 Margoliová konstatuje, že „syn už tehdy žil dva roky v Anglii“ (179), nepíše však, jak se tam dostal ani co tam dělá.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Margoliová v rozhovoru deklaraci nevinny skrze loajalitu syna ještě posiluje. Když se jím v šedesátých letech podařilo vyjet ke známým do Anglie, „Ivan se okamžitě vrátil ke jménu svého otce“ (Margoliová 2004: 19). Návrat ke jménu Margolius, které bylo ve společnosti dlouho spojeno se jménem zrádcem národa, je jasným gestem přihlášením se k jeho odkazu.

<sup>14</sup> V roce 1966 odjeli Heda Margoliová, Pavel Kovály a Ivan do Velké Británie s cílem tam zůstat, Pavel Kovály však nezískal slíbenou docenturu na univerzitě v Sussexu, proto se Kovály a Margoliová vrátili zpět do Československa. Ivan Margolius zůstal v Británii, v roce 1973 získal britské občanství (srov. Margolius 2007: 299).

Ivanova role je tedy primárně rolí dítěte, jež je schopno rozpoznat pravdu a skrze svou nevinnost vynést očišťující rozsudek nad otcem.

Ve vyprávění se Ivan začíná více objevovat teprve po Rudolfově zatčení, do té doby je zmiňován pouze jakoby mimochodem, protože Margoliová se zaměřuje především na společenské proměny a na změny v Rudolfově kariéře. I z toho je patrné, kdo je důležitější postavou vyprávění. V druhé polovině autobiografie je postava syna využívána jako instrument k vykreslení nespravedlivého útisku, jehož se na autorce dopouštěla státní moc v padesátých letech. Vypravěčka opakovaně tematizuje Ivanovo vyloučení z kolektivu ostatních dětí, zničené dětství (171), zdravotní komplikace: „dítě, přes veškerou mou snahu bledé, hubené a nervózní“ (127). Motiv dítěte funguje v podobě tradičního klišé – vypravěčka se jím dovolává čtenářovy empatie, která následně nebude určena pouze Ivanovi, ale přenáší se i na její osobu.

Zároveň je Ivan modelován jako ideál, dítě bez negativních vlastností, jež je Margoliové oporou a udržuje ji při životě.<sup>15</sup>

„Ivánek dodržel slovo. Pomáhal mi ve všem, a protože jsem ještě celý rok postonávala, pokaždé když jsem musela chtěj nechtěj zůstat ležet, vykonával všechny domácí práce za mne. Mnohdy, když do oken zaléhal křik dětí, které si hrály na ulici, umýval nádobí nebo drhl podlahu. V šesti letech byl zodpovědnější osobnost než mnohý dospělý. Nikdy si o nic pro sebe neřekl, naopak, stále tvrdil, že se má dobře a nic nepotřebuje. Jen jednou večer řekl toužebně: ‚Všechny děti si nosí do školy taková krásná červená jablíčka...‘“ (156)

Do úst jsou Ivanovi vkládány promluvy, které ho charakterizují jako předčasně vyspělého, zodpovědného a obětavého: „Netrap se, mámo,“ řekl, „já už jsem velký, budu se o tebe starat.““ (150). Těmito scénami vypravěčka nejen utváří Ivanovu podobu – zdůrazňuje takové charakterové vlastnosti, díky nimž získává jeho očišťující gesto vůči otcovu osudu na váze.

Další postavou, kterou vypravěčka výrazně využívá k rozvržení hodnot a k sebestylizaci, je děvče, označované prostě jako Mařenka. Poprvé se objevuje až ve scéně zatčení Rudolfa Margolia, přestože k seznámení došlo dříve, jak je z kontextu zřejmé, a v textu autobiografie se vyskytuje v kusých zmínkách pouze na pár místech, čímž je jí mezi postavami vymezena

---

<sup>15</sup> Explicitně to vypravěčka vyjadřuje například ve vyprávění o posledním rozhovoru s Rudolfem před jeho smrtí: „Musím se postarat o dítě, ale věř mi, radši bych šla s tebou...“ (146).



jakási periferní role (v porovnání například se starou „paní Musilovou“, již je věnována větší pozornost).

Margoliová Mařenku charakterizuje jako „děvče, které u nás bydlelo od té doby, kdy jsem začala chodit do zaměstnání, a pomáhalo mi v domácnosti“ (108); později však letmo zmiňuje, že Mařenka má samostatný pokojík u nich v bytě (110) a v domácnosti má roli jinou než jen výpomoci: „Chudák Mařenka vařila v kuchyni kávu a tiše pošťukávala. Myslím, že mě moc v lásce neměla, ale Rudolfa milovala“ (111). Nikde není přímo řečeno, jaké mělo toto děvče postavení, z těchto náznaků je však zřejmé, že šlo o služku; Ivan Margolius o ní píše jako o své chůvě: „Už jsme si dál nemohli dovolit platit Marii Bednářové, která bývala mou chůvou a dávala na mě pozor, když oba mí rodiče byli v práci“ (Margolius 2007: 24). Margoliová se nestaví do role povýšené dámy, a Mařenku proto nevykresluje jako podřízenou a utlačovanou. Toto postavení vypravěčka dokonce popírá, když o Mařence píše ironicky jako o „vykořisťované proletářce“ (110), jako by vztah nadřazenosti a podřazenosti v jejich domácnosti ani nepřicházel v úvahu.

Zdůrazňována je naopak Mařenčina oddanost i po Rudolfově zatčení: „Hned večer jsme se s Mařenkou sesedly k poradě. Vysvětlila jsem jí, že jí už nebudu moct dávat plat, ale že může s námi bydlet a že se pokusím sehnat pro nás všechny na jídlo. Za to že jí prosím, aby mi pomohla s dítětem. [...] Mařenka souhlasila“ (121). Margoliová vede vyprávění tak, že její výsadní postavení není nápadné a v centru pozornosti je spíše její velkorysá snaha postarat se v těžké době i o cizí děvče. Ačkoliv vypravěčka sebe samu vykresluje jako obyčejnou pracující ženu, přítomnost služky může být indicií, že tento nabízený obraz nemusí být zcela přesný. Mařenka vstupuje do vyprávění v okamžiku, kdy je možné se dovolat jejího svědectví a podobně jako syn Ivan představuje (ve schematizované podobě jako „prostá žena z lidu“) figuru garance, na čí straně byla pravda.

Mnohé další epizodické postavy, které Margoliová do své autobiografie uvádí, nejsou podrobněji vykresleny a není jednoznačně určeno, zda reprezentují hodnoty, k nimž se vypravěčka hlásí, nebo opačné, vůči nimž se vymezuje. Margoliová však jimi vnáší do textu téma, jež hraje podstatou roli ve vyznění celé autobiografie – téma strachu. Tyto okrajové postavy jsou často charakterizovány skrze svůj strach, respektive skrze svůj postoj ke strachu; zda mu podléhají, nebo zda ho překonávají.

Nejsilněji se tento způsob konstrukce postav objevuje v první kapitole v epizodě návratu do Prahy po útěku z pochodu smrti. „Teď jdu hledat člověka, jehož lidskost je větší než jeho

strach“ (29). Margoliová za sebe v rychlém sledu vrší různé reakce na prosbu o pomoc, které se liší mírou strachu a jeho projevy:

„Zdálo se, že mě nepoznává, no ovšem, není divu, pokusila jsem se usmát, ale v tom šlehlo Jendovi očima tak děsné leknutí, tak smrtelná hrůza, že mi úsměv spadl z obličeje. [...] Viděla jsem, že je mu těžko, ale strach, strach byl silnější než všechno ostatní. Nedokázal myslet na nic jiného, než jak se vyhnout nebezpečí – vím určitě, že mě nikdo neviděl na schodech? – neznat mě a nevědět o mně a žít. Žít v klidu uprostřed smrti a zoufalství druhých lidí.“ (28)

„Vylekala se, chuděra stará, [...]. Ale ukázalo se, že je to statečná babka, a když se vzpamatovala z prvního úleku, dojatě mě uvítala [...].“ (29)

„Franta odhodil cigaretu do popelníku. Chvilí mlčel, pak řekl: ‚Tak jo, je to pravda. Mám strach.‘“ (31)

Navštívené osoby v Praze sice odkazují k reálným přátelům či známým, ale v textu zároveň představují jakousi typologii strachu. Objevují se zde zbabělec, pokrytec, utrápená stařenka, starostliví rodiče malých dětí, ale i odvážní a obětaví přátelé. Margoliová tímto vyprávěním na způsob putování zaplňuje Prahu rozmanitými postavami a konstruuje tak plastický obraz heterogenní společnosti s různými názory a postoji. Další návštěvy se stávají variacemi na předcházející a střídají se za sebou ve stále rychlejším tempu. Její anabáze na základě analogií a spojitostí mezi „strachy“ nabývá podoby kruhu či spirály a tento rytmus vyprávění stupňuje v rámci dané epizody napětí: „Paní Musilová mě uvítala s pláčem, ale leknutím nevěděla kudy kam. Pobíhala bezradně po bytě a všechno jí padalo z ruky“ (34) – „Teď už mi zbývala jediná naděje, Zdenka. [...] Otevřela mi její matka, baculatá a rozesmátá, a v náručí se jí vrtěl asi půlroční chlapeček. Vytřeštila na mne oči, zbledla a celá se roztřásla. Konečně zvedla dítě proti mně jako kříž proti Antikristovi a zasípěla: ‚Proboha vás prosím, jděte pryč! Copak nevidíte – tohle dítě! Jděte pryč – kvůli tomu dítěti!‘“ (34–35).

Téma strachu, které Margoliová tak výrazně využívá v epizodě návratu do Prahy v první třetině autobiografie, se v textu opakovaně vrací. Strach, který lidi v rozhodujícím okamžiku přepadá a téměř fyzicky je ochromuje, je líčen jako opak oné v „prologu“ zmíněné životní energie, jež lidi pozvedá; je silou, která působí rozkladným způsobem. Schopnost překonat strach je vyprávěčkou kladně hodnocena, Margoliová se například s úctou vyjadřuje

o ošetřovatelce, se kterou vyrazila během pražského povstání pro zbraně: „Na tuhle ženu budu vždycky s láskou vzpomínat. Protože je-li odvaha schopnost nepodlehnout vlastnímu strachu, byla to ta nejstatečnější osoba, se kterou jsem se v životě setkala“ (44). Podstatné však rovněž je, že vypravěčka sama se vůči strachu vymezuje: strach produkuje vinu či spoluvinu, je však možné mu čelit odvahou. Má tedy ve vyprávění podobu morálního konfliktu.

Dalším místem, kde se téma strachu explicitně objevuje, jsou pasáže druhé kapitoly, v nichž Margoliová uvažuje nad podstatou komunistické totality a zpětně pohlíží na dobu nástupu komunismu v Československu: „Říká se, že moc korumpuje, ale já myslím, že to, co korumpovalo lidi u nás, nebyla ani tak moc, nýbrž strach. [...] A moc, podepřená strachem, je nesmírně krutá a nebezpečná kombinace“ (72). Vypravěčka rozmístěním motivů v rámci vyprávění a návratem tématu strachu implicitně propojuje nacistickou a komunistickou diktaturu v jejich působení na lidi (návrat do Prahy – padesátá léta). Díky takovéto kompozici textu se vyhýbá rozsáhlým výkladovým pasážím a nemusí explicitně popisovat podobné založení totalitních režimů v Československu (jako to například dělá ve své autobiografii Ivan Klíma, viz s. 89).

Pomocí strachu Margoliová charakterizuje i chování postav v poválečných letech. Tak jako jiní autoři autobiografií druhé poloviny 20. století (srov. Soukupová 2018b) si Heda Margoliová klade otázku, jak se mohlo stát, že tolik inteligentních a vzdělaných lidí podlehl ideji komunismu. Překonání strachu je sice vnímáno jako obdivuhodné, zároveň strach není a priori odsuzován:

„Zdá se nepochopitelné a neodpustitelné, že se u nás po Únoru lidé při výsleších bili a mučili, že existovaly koncentráky, a my nejen nic nevěděli, ale i kdyby nám to někdo řekl, nebyli bychom mu věřili. Když se o tom mluvilo v zahraničním rozhlase, bylo nám to jen důkazem, jak o nás ti imperialisté lžou. Teprve padesátá léta nám otevřela oči. Totalitárnímu režimu není zatěžko udržovat lidi v nevědomosti. Jakmile se člověk vzdá svobody a vymění ji za pochopení nutnosti, za kázeň, za konformitu s režimem, za slávu a velikost vlasti, za kteroukoli z náhražek, které se mu často tak přesvědčivě nabízejí, vzdává se i nároku na pravdu a pomalu, po kapkách z něho začne unikat život, zrovna tak jako by si podřezal žíly, a sám se odsoudil k bezmocnosti.“ (13)

Margoliová strach prezentuje jako emoci, která není jednoduše postavena proti odvaze, ale proti svobodě. Podlehnutí strachu je příčinou ztráty svobody a nároku na pravdu. Ti, kdo proti strachu nebojovali, se „odsoudili k bezmocnosti“, v podstatě jako by ani nežili („po kapkách

z něho začne unikat život, zrovna tak jako by si podřezal žíly“). Vypravěčka nemluví o tom, na čem se ve jménu režimu svou nečinností a němým schvalováním podíleli; v jejím vyjádření převládá lítost nad jejich zmarněnými životy. To je však přirozeně dáno i tím, že se počítala mezi ně („Teprve padesátá léta *nám* otevřela oči“; zvýraznila K. S.). Margoliová byla součástí systému, který se nakonec obrátil proti ní a jejímu manželovi, a proto by rozhodné odsuzování a zavrhování těch, kteří komunisty podporovali a schvalovali jejich konání, v její autobiografii mohlo působit nepatříčně a vyvolávat otázky, jak v té době žila ona. V pasážích osvětlujících příklon ke komunismu však Margoliová používá obecné výrazy „člověk“, „lidé“, „my“ – v tomto momentu vyprávění ztrácí ze zřetele osobní rovinu, a vypravěčka tak buduje základ distance, kterou mezi sebou a těmi, kteří komunisty podporovali, staví.

### III. Autostylizace vypravěčky

Klíčovou otázkou analýzy autobiografie *Na vlastní kůži* je, jak Heda Margoliová v textu modeluje svůj vztah k instituci, která se na jedné straně zasadila o úspěšnou politickou kariéru jejího manžela, jenž patřil mezi mocenskou elitu (a ona, jako jeho manželka, mu v tomto stála po boku); ale která na straně druhé způsobila jeho pád a odsouzení, a ji samotnou dlouhá léta šikanovala. Pro vypravěčku je logicky zásadním momentem jejího vyprávění o vzestupu a pádu nutnost vyrovnat se s aktem (i motivacemi) vstupu do strany. Tuto událost Margoliová nepodává jako jednoznačné rozhodnutí, ale jako záležitost skličující, čímž předjímá pozdější události v padesátých letech, Rudolfovo zatčení a odsouzení:

„Dlouho jsem váhala, než jsem se odhodlala podepsat přihlášku do strany. Věděla jsem, že budu těžko snášet stranickou kázeň, měla jsem hrůzu ze schůzování a tehdy jsem vlastně ani nestála o to, účastnit se aktivně politického života. [...] Odjakživa se i špatně pochodovalo v řadě a z jásotu davů a skandovaných hesel mi běhal mráz po zádech.“ (68)

Akcentuje nechuť k „politice“, potřebu svobody a nesouhlas se stádností. Adorace svobody tu zakládá kontrast mezi režimem a autorkou: staví se rovnou do opozice, jako kdyby do strany, kam vstoupila, od začátku nechtěla patřit a nepatřila. Tento obraz, který má vykreslit kritický a poučený vztah mezi vypravěčkou a negativně konotovaným stranickým aparátem, je však v nesouladu s dříve zmíněným výrokem: „Teprve padesátá léta nám otevřela oči“ (13).

Jako mezník, kdy se definitivně s Rudolfem přiklonili ke komunismu, nabízí vypravěčka scénu, v níž diskutují dva přátelé, na jedné straně střízlivý Franta, proti němu partyzán a komunista Zdeněk: „Rudolf napjatě poslouchal a jen málokdy zasáhl do hovoru, ale já věděla, že je celým srdcem na Zdeňkově straně [...] a pokud jeho rozum ještě něco namítal, rozhodl se, že jej umlčí“ (56). Rozhodnutí tedy vypravěčka popisuje jako ryze emoční, učiněné srdcem. Rozum tu stojí proti citu, a cit vítězí.<sup>16</sup> Rozum jistě není zmíněn náhodou. Kritický přístup ke komunismu emoční scéně se Zdeňkem předchází, není nahrazen slepým citem, avšak zůstává latentně přítomen a vypravěčka ho pro vykreslení svého vztahu k ideologii využívá: „Dávaly [brožurky] tak jasné a prosté odpovědi na ty nejsložitější otázky, že se mi pořád zdálo, že v tom musí někde být nějaká chyba“ (53). Pochyby jsou však utlumeny přesvědčením, které je emocionálního, a tím sice silnějšího, ale současně omylu přístupnějšího původu. Přestože se tedy Margoliová na jedné straně profiluje jako racionálně uvažující a kritická bytost, jde-li o scény klíčových rozhodnutí, volí si nikoliv rozumem, ale opakovaně citem.

Margoliová v pasážích, v nichž vypráví o důvodech vstupu do strany, zvláštním způsobem kombinuje rétorické a argumentační prostředky. Přesvědčuje nás, že tehdejší příklon ke komunismu byl přirozený a pochopitelný, přestože je dnes vnímán jako selhání. Zároveň užíváním určitých slov a obrazů aktivuje kontext hodnot, které prezentují ji a manžela jako oběti a nositele kladných vlastností. „Dnes se nám všem *lehko soudí a odsuzuje*. Ale já *vím jistě* a nade všechnu pochybnost, že úmysly Rudolfovy a lidí jemu podobných byly *čisté a dobré*. Chyby, kterých se dopustili, byly chyby v úsudcích, snad i vady inteligence, ale rozhodně ne charakteru“ (61; zvýraznila K. S.). Vymezuje skupinu Rudolfa a „lidí jemu podobných“, jimž přisuzuje „čisté a dobré“ úmysly; tím implicitně říká, že jiní tak nesmysleli, a staví se vůči nim do opozice. U Rudolfa je tak díky tomu opakovaně potvrzována aura neposkvrněného hrdiny, který jako by neměl nic společného s dalšími komunisty. Nenápadně je zde načrtnuta hranice mezi „my“ a „oni“, přestože tehdy Rudolf v žádné opozici vůči moci nestál. Na „charakter“, sémanticky zastřešující „čisté a dobré úmysly“, „dobrou vůli a nadšení“ (56), „víru“ (82), klade Margoliová větší váhu než na politický názor – vstup do strany je líčen jako důsledek emocionálního postoje ke konkrétnímu člověku, nikoliv jako přesvědčení.

---

<sup>16</sup> Srov. pasáž o pár stránek dále: „Čím víc o tom dnes přemýšlím, tím jasnější mi připadá, že důvody pro to, abychom my, oběti jedné diktatury, přijali tak ochotně diktaturu novou, byly především psychologické a citové“ (63).

Heda Margoliová tedy příklon ke komunismu nehodnotí jako selhání, pouze s lítostí konstatuje, že byli naivní a věřili nedosažitelnému ideálu: „Dodnes mi z celého toho období utkvěl především pocit bezradnosti, tápání, které bylo o to tíživější, že tma nebyla jenom kolem mne, ale i ve mně. Jak jsme mohli být tak důvěřiví, tak nevědomí?“ (82). Výrazy „bezradnost“ a „tápání“ odhalují, jak vypravěčka pomocí zvoleného lexika buduje vztah čtenáře k postavám a událostem. Figura slepoty a nevědomosti se tak stává další argumentační figurou obhajoby a sebeobhajoby.

To, že neodešli do zahraničí, vypravěčka komentuje: „Byla to chyba, a doslova krvavě jsme za ni zaplatili. Ale radši bych to prožila všechno ještě jednou, s celou tou hrůzou, než abych připustila, že lidé jako Rudolf jednali z pohnutek nízkých a nečestných“ (63). I zde vypravěčka vyděluje „lidi jako Rudolf“ a i zde je (a tedy i sebe) vyvíňuje z odpovědnosti – odmítá možné vnímání Rudolfa jako součásti komunistického systému. Tento výrok je silným rétorickým gestem; vypravěčka dává v zástavu v podstatě celé své utrpení („radši bych to prožila všechno ještě jednou“) za přesvědčení, že jejich tehdejší příklon k tomu, co tehdy chápali jako komunismus, byl správný. V duchu rétoriky šedesátých let tak tvrdí, že vinen nebyl systém, ale jen někteří lidé; a proti nim stáli opravdoví komunisté, komunisté srdcem, kteří byli využiti a zrazeni.

Ve vypjatém momentu ztišení, v posledním osobním rozhovoru, který zařazuje vypravěčka těsně před scénu zatčení, uvádí Heda Rudolfovo politicko-etické vyznání, v němž jsou opět zdůrazňovány dobré úmysly a přesvědčení o správnosti konání:

„Byl jsem v posledních letech špatný manžel a špatný táta. Zanedbával jsem vás a odříkal si všechno, co mám rád. Ale jednoho se vzdát nemohu. Nemohu se vzdát přesvědčení, že můj ideál je podstatě dobrý a správný, zrovna tak jako si nedovedu představit, proč takhle selhal. Ještě pořád věřím, že tohle je jen přechodná krize. Jestli máš pravdu ty, jestli to opravdu je podvod, pak by to znamenalo, že jsem spoluviník na strašném zločinu. Kdybych tomu musel uvěřit, nechtěl a nemohl bych žít.“ (105)<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Rudolf Margolius napsal před popravou Hedě dopis z vězení, v němž se s ní rozloučil těmito slovy: „Z našeho společného života, drahá Hedo, nebyla ani jedna chvíle ani vteřina, kterou bych ve své paměti nebyl mnohokrát si znovu představil a prožíval. Z Tvých dopisů i z Ivánkových milých dětských malovánek jsem si představoval Váš přítomný život a kreslil jsem si v duchu nejdříve naši společnou, nyní Vaši budoucnost. // Věř neochvějně straně a vládě, věř marx-leninskému učení. Každá úchylka, i sebemenší, je cesta ke zhoubě“ (Kaplan 1992: 252).

Rudolf je vykreslen jako myšlenkově i mravně konzistentní člověk a je zřetelně idealizován. Margoliová pomocí takto vedeného narativu rozlišuje ideu komunismu (představu, kterou nese ona a její manžel a je budována výrazy „pravda“, „svoboda“, „srdce“) a komunistickou stranu (konotovanou s masovostí, falší a frází), která původní správné myšlenky pokrývá. Když popisuje své rozčarování, že do strany vstupovali „kolaboranti, kteří si vypočítali, že svou temnou okupační minulost nejlíp zamaskují, když se teď halasně přihlásí do řad pokroku a socialismu, šmelináři a podvodníci“ (70), distancuje se od těch, kdo podle ní stranu „zkazili“. Ironicky poznamenává: „Ano, strana měla pravdu. Mnoho nekalých živlů se vloudilo do jejich řad. Ale později jsme si často kladli otázku, zda právě tito živlové nebyli tím pravým jádrem strany a zda se tam spíš nevetřeli ti poctiví idealisté a dělníci“ (72). Na jiném místě doplňuje obrázek straníků charakteristikou svých spolupracovníků jako hloupých a nevzdělaných lidí (98–99). Tímto způsobem nám tvrdí, že ona a „lidi jako Rudolf“ se nijak nepodíleli na zločinech, které se ve jménu komunistické ideologie páchaly.

Zásadní místo v příběhu a při prezentaci sebe samé představuje u vypravěčky moment Rudolfova jmenování do funkce náměstka ministra zahraničního obchodu. V tu chvíli se totiž Heda Margoliová stala ženou jednoho z nejvýše postavených mužů státu. Jak píše Erazim Kohák, jenž roku 1948 po Únoru z Československa emigroval: „Heda Margoliová [...] nutně viděla události posledních třiceti let jinak než já, jeden z poražených února“ (Kohák in Margoliová-Kovályová – Kohák 1973: 9). Margoliová patřila mezi ty, kteří byli u moci – mezi vítěze. To se však v narativu neodráží, retrospektivní vyprávění toto období s ohledem na další vývoj prezentuje jako nepřirozené a vykloubené. Pozice vítěze neodpovídá příběhu, který Margoliová ve své autobiografii vypráví, a proto je potlačována, respektive překrývána jinými významy.

V návaznosti na negativně vykreslené Rudolfovo povýšení (viz výše) popisuje vypravěčka změnu postavení jako obtížnou; zdůrazňuje například, že veškeré jejich konání se ocitlo pod drobnohledem: „Když jsme si s Rudolfem koupili ojeté auto, které Rudolf rád řídil, a několikrát v něm přijeli na recepci, byl Rudolf napomenut, aby to víckrát nedělal, že tak nereprezentativní vozidlo se nehodí k jeho postavení“ (85). Zmínkou o tom, že auto bylo ojeté a manžel jej sám řídil, vypravěčka evokuje, že ani v této drobnosti nezneužíval výsad svého postavení. Margoliová využívá tuto figuru skromnosti (podpořenou emočním vztahem k obyčejnému vozu) k tomu, aby se distancovala od stranických papalášů a „mocných“: „Co mě nejvíc zaráželo, byl přepych těchto recepcí, kde se stoly prohýbaly pod nejlepšími lahůdkami, zatímco ostatní lidé ještě žili z přidělu“ (85). Podobně se vyjadřuje o nutnosti

honosně se oblékat: „soudružka mě přísně upozornila, že na všechny recepce u Sovětů musím chodit ve velké večerní toaletě“ (85). Večerní róba, slavnostní recepce a nový (třebaže ojetý) vůz – to vše, co i podle svého vyprávění měla v té době k dispozici, je prezentováno jako cosi vnuceného, až nepříjemného.<sup>18</sup>

Rudolfova pozice šéfa kabinetu ministra je prezentována jako velmi významná, jako by se tím stal obecně známou celebritou. Odpovídajícím způsobem Margoliová vypráví, jak se její život v důsledku toho proměnil:

„Můj svět se začal měnit hned druhý den po tom, co byla zpráva o Rudolfově jmenování uveřejněna v novinách. Jako každý týden jsem si zaskočila k holiči. [...] Všichni se postavili do uctivého pozoru, kadeřník mi nejprve obřadně svlékl a pověsil kabát a pak začal kolem mne křepčit [...]. Vyhrkla jsem nechápavě: ‚Co se to s vámi stalo?‘ ‚S námi nic,‘ řekl holič, ‚ale s vámi se stalo. Kdo by si troufal s takovou vysoce postavenou osobou jednat, jako kdyby s ní celý život pásł husy?‘“ (82)

V této scéně náhle vypravěčka nepatří dle svého vyprávění ani k mocným, ani k „pracujícimu lidu“. Žádný z obou světů není prezentován jako „její“ – v obou převládá přetvářka, povrchnost a nepřírozenost (kadeřník jí „obřadně“ svléká kabát, „křepčí“). Hodnotově jasně ukotvený svět vypravěčky je budován v opozici vůči nim. Nepatří tedy ani do světa arogantní moci zneužívající výsady, ani do světa lokajů.

Rétoricky, vyjádřením překvapení, odmítá představu, že by se ona sama změnou postavení manžela změnila, že by ji to opravňovalo k nějakému povyšování. Stylizuje se do pozice obyčejné ženy, která tuto výlučnou pozici odmítá. Role manželky náměstka ministra zahraničního obchodu je prezentována jako nevděčná, téměř politováníhodná, protože vypravěčka klade do popředí především její negativní dopady: „Od té doby jsem si musela zvykat, že jsem pro každého, kromě malé hrstky starých přátel, přestala být člověkem a stala se předmětem závidi, podlézavosti, nenávisti nebo podezření“ (82).

Hodnoty, jež jsou spojeny se skupinami, vůči nimž se vymezuje, stojí implicitně v opozici vůči těm, které vyznává a reprezentuje ona. Jako zásadní se pro vykreslení jejího

---

<sup>18</sup> Této stylizaci do jisté míry odporuje fotografie na titulní straně obálky českého vydání z roku 2012 (poprvé se na obálce objevuje u anglického vydání z roku 1989). Heda Margoliová je zde zobrazena na fotografii z roku 1950 v elegantním kabátě s kožešinovým límcem a rukávy. Tento paratext, zvolený nakladatelstvím, zasahuje do celkového významu autobiografie, který je v textu – jak je z výše napsaného zřejmé – veden poněkud odlišným směrem.



postavení jeví zobrazení společenských událostí, večírků a slavností, jichž se účastnila. „Hned po nastěhování mi začaly nezbytné společenské povinnosti. Nestojím o formální společenské podniky, ale v Rudolfově zájmu jsem byla ochotna se s nimi smířit. Ještě dnes na mě padá tíseň, kdykoli si na ty večere a recepcie vzpomenu“ (84). Tyto večírky jsou prezentovány jako nepříjemné (už tím, že je označuje jako společenské „povinnosti“) a opět se zde objevuje motiv strachu – tentokrát se však projevuje u hlavní hrdinky (při vzpomínce na ni „padá tíseň“).

Vypravěčka v těchto scénách společenských setkání jasně rozestavuje pozice; určuje, kdo je „my“, a kdo naopak patří k „oni“ (srov. Pajdzińska 2007). Toto jednoznačné rozdělení aplikuje například zřetelně u manželek funkcionářů, s nimiž se ona a Rudolf stýkali. „Manželky se dělily na dvě kategorie: na dělnické kádry a na ženy s buržoazní minulostí, podobnou, jako jsem měla já“ (84). První skupina manželek, vůči nimž se Heda vymezuje, jsou hrubé a hlučné ženy. „Druhá skupina ustavičně zmírala hrůzou, že řekne něco politicky nevhodného, neuvědomělého nebo ‚intelektuálního‘, a tak uvrhne hanbu na sebe a poškodí zájmy svého chotě“ (84). Kupodivu však vypravěčka nepatří ani do jedné ze skupin, pokouší se naopak z obou vydělit a líčí všechna setkání jako křečovitá a plná strachu a přetvářky, jako by ona jediná byla schopna kritického a odhalujícího pohledu.<sup>19</sup> Přesto vzpomíná na to, že se „obětovala“, na setkání docházela a soudružskou zábavu nenarušila, aby neuškodila Rudolfově kariéře, a patří tedy ve skutečnosti do „druhé skupiny“ žen. Je nasnadě, proč tuto příslušnost nepřiznává, a naopak ji popírá: tato skupina je totiž založena na charakteristice přetvářky.

Uvedením několika podobně vyznívajících scén z těchto recepcí si vypravěčka připravuje půdu pro vykreslení shromáždění v Národním divadle, zmíněné o pár stránek dále. To se stává jakousi rozvinutou variací na tyto křečovité a ustrašené večery. Charakteristika hrubých proletářských manželek graduje v popisu ministrů, usazených v divadelních křeslech. Politické představitele země zobrazuje jako děsivé figury, vyvolávající hrůzu:

„Vedle paní Čepičkové, dcery dělnického prezidenta a ženy ministra dělníků a rolníků, oděné do zlatého lamé a ověšené šperky, se kolébala holá lebka Kopeckého jako hlava

---

<sup>19</sup> Velmi podobně postupuje Václav Černý ve svých *Pamětech*, když se nezařazuje k vítězům, ale ani k poraženým února 1948: „A druzí, ti poražení? I ti poskytovali nezapomenutelný obraz. Obraz vytřeštěného zmatku, v němž se po čtyřech po pěti hloučili v bezradných a zakřiknutých skupinkách již s maskou spráskaných provinilců (!) na tváři a s nesmyslnými otázkami v ústech“ (Černý 1992b: 214).

ohromného mloka. Pokrytecký obličej Plojharův, odulý alkoholem. Bacílkova sadistická brada, zaťatá jako pěst. V tu chvíli mě až zamrazilo. Podívej se na ně, pošeptala jsem Rudolfovi, jsi opravdu slepý – nevidíš?“ (100)<sup>20</sup>

Všechny zmíněné postavy jsou zobrazeny tak, že u čtenáře vyvolávají nedůvěru, až odpor – zdůrazňováním nepřiměřeného luxusu (stojícího proti adorované obyčejnosti, viz výše) nebo konkrétních fyziognomických rysů (sadistická brada, obličej odulý alkoholem, holá lebka jako hlava ohromného mloka) (srov. Kempf 1985), odkazujících k charakterovým vlastnostem. Je zřejmé, že tito lidé, spojení se stranou a mocí, jsou situováni do opozice vůči Hedě a jejímu manželovi.

Stupňující se panoptikálnost portrétů straníků – od nesympatických prospěchářů, přes vulgární soudruhy („Předsedou místní organizace byl podivný zakrslý chlápek s dlouhou koňskou hlavou a macatou ženou, která taky jaksi neurčitě připomínala koně“; 86), až po ministry v divadle – podporuje gradaci děje. Jsou přípravnou fází pro scénu, která – zařazená téměř přesně doprostřed vyprávění – znamená zlom („Tahle příhoda znamenala zlý otřes i pro Rudolfa“; 101), předznamenává další neblahý vývoj událostí a směřuje zápletku k nevyhnutelnému tragickému vyústění. Odehrává se příznačně (po emblematickém Národním divadle) na Pražském hradě:

„Stála jsem v jednom salónku se skupinou několika známých. Vtom se ve dveřích objevil Klement Gottwald zavěšený do předsedy Národního shromáždění Johna, který ho víc nesl, než podpíral. Pan prezident byl namol. Namířil si to rovnou ke mně. Vrávoravě se zastavil a těžkým jazykem zablábolil: ‚Co to, ty nepiješ, proč nepiješ?‘

Všichni kolem začali kývat na číšníka a ten okamžitě přiskočil s podnosem. Vzala jsem si sklenici vína, pan prezident taky a oba jsme se napili. Pak prezident zamával prázdnou sklenicí, podíval se na ni, zatěkal krví podlitýma očima po mně a řekl znovu, přesně tak jako předtím: ‚Co to, ty nepiješ, proč nepiješ?‘ [...]

Ta fialově rudá tvář, ta tupá opilá očka utopená v tuku, to chraplavé nesmyslné blábolení – to je náš prezident!“ (101)

---

<sup>20</sup> Tato podstatná scéna je obsažena v prvním anglickém vydání autobiografie Hedy Margoliové (Kovály – Kohák 1973: 97), v dalších anglickojazyčných edicích (a v jiných jazykových mutacích, jež z anglického vydání vycházejí) byly tři odstavce, popisující slavnostní představení v Národním divadle, vypuštěny. Česká vydání tuto pasáž obsahují všechna.

Tato přímá a osobní konfrontace s postavou, jež byla až do té doby kladena do oblasti „my“ – neboť jako prezident a „starý komunista“ byl Gottwald vnímán kladně (92) – představuje vrchol všech deziluzí. Tak jako v případě ministrů v Národním divadle i postava Gottwalda je charakterizována atributy, nesoucími jasné hodnotící příznaky: blábolí těžkým jazykem, krví podlité oči, fialově rudá tvář, očka utopená v tuku. V této scéně se také setkávají motivy, jež byly ve vyprávění využity již dříve – křečovitá přetvářka, souvislost strachu a moci, odlišnost Margoliových od ostatních soudruhů. Jasnou distribucí kladně a záporně vnímaných znaků vypravěčka vyděluje na jedné straně postavy čisté a nevinné, na druhé straně odpuzující a mocichtivé, a činí mezi nimi jasnou dělicí čáru. Tato hranice však vzniká uměle v rámci retrospektivního narativu a pomocí literárních prostředků; v době, o které Margoliová v první polovině autobiografie vypráví, s největší pravděpodobností nebylo možno takovoto jednoznačně černobílé rozvržení rolí vysledovat (srov. Tigríd 1990: 56–57).

Druhou zásadní změnou Hedina postavení je Rudolfovo zatčení. Z centra moci se Margoliová náhle dostává na periferii, mezi zavržené.<sup>21</sup> Popisuje, jak se ocitla v téměř naprosté izolaci: „A tak jsem celkem bez trpkosti pozorovala, jak se lidé náhle rozhodují přejít na druhou stranu ulice, anebo, zahlédnou-li mě příliš pozdě, aspoň otočit hlavu“ (118).<sup>22</sup> Pro vystižení své situace a reakcí lidí po Rudolfově zatčení a odsouzení vypravěčka využívá klasickou metaforu nemoci (srov. Sontagová 1997), jež evokuje nejen izolaci, ale i odpor druhých vůči postiženému: „Tou dobou už jsem byla jako malomocná, které se každý, komu je život drahý, zdaleka vyhýbá. Sebeběžnější setkání se mnou mohlo každého uvrhnout v podezření“ (118). „Teď už jsem byla nebezpečnější než mor, a strach těch druhých mě uzavíral do stále přísnější karantény“ (128). Tuto narativní figuru podporuje podrobné líčení

---

<sup>21</sup> V souladu s tímto vnímáním postavení, do něhož byla Heda Margoliová odsunuta z veřejného života, se v „Prologu“ prvního vydání z roku 1973 píše (prolog není podepsán ani jménem Hedy Margoliové, ani Erazima Koháka): „Zkoumání zašlého času bývá údělem těch, jež život už vyřadil ze hry. Svržení státníci, redaktoři zaniklých časopisů, herci v domech důchodců skládají svému publiku bilanci činů, kterými kdysi tvořili dějiny“ (Margoliová-Kovályová – Kohák 1973: 15).

<sup>22</sup> Podobně využívá tento klasický obraz vyloučení ve svém vyprávění Artur London, jenž byl v procesu se Slánským také zatčen: „Teď tedy již bylo známo, že jsem byl zatčen společně s jinými španěláky. Přes noc se kolem mé rodiny vytvořilo vzduchoprázdno. Nikdo je už nezná. Aby nemuseli Lise pozdravit, přecházejí naši staří známí raději přes ulici na druhý chodník. Ti, kteří si kdysi hráli na dvořany, jsou první, kteří po mně hodí kamenem a odvrátí se od mé rodiny“ (London 1969: 315).

skutečné nemoci a podlomeného zdraví (131–148) a zobrazením sebe samé jako zesláblé a nemocné vypravěčka a vyvolává u modelového čtenáře soucit.

V případě Rudolfova povýšení se vypravěčka prezentovala především jako obyčejná žena, jíž jsou oficiální pocty nepříjemné a život v luxusu cizí, a vymezovala se vůči spolustraníkům. Po Rudolfově zatčení, odsouzení a popravení se v narativu vyjádření jejího vztahu k „mocným“ proměňuje. Dříve převládaly ve vyprávění figura skromnosti a rétorická distance od soudruhů, vykreslených jako vulgární a vizuálně (a tedy sekundárně i charakterově) odpudiví. Období následující po uvěznění Rudolfa se nese ve znamení snahy „neztratit tvář“, nepřiznat porážku. Hned za epizodu s domovní prohlídkou zařazuje vypravěčka myšlenku, která jasně vyjadřuje důvod této sebevědomé role: „Musím vzít rozum do hrsti a jednat s jistotou a sebevědomím, aby bylo každému jasné, že jsem přesvědčena o Rudolfově nevině“ (112). V průběhu druhé poloviny příběhu autobiografie, v níž Margoliová vypráví především o šikaně, jíž čelila, formuluje podobné úsilí vypadat navenek, pro „jiné“, nezlomeně a hrdě hned několikrát. Píše, že po posledním rozhovoru s Rudolfem před jeho popravou na Pankráci odmítla pomoc tajného policisty:

„Jakmile za ním [Rudolfem] dveře zapadly, podlomila se pode mnou kolena. Zůstala jsem viset za ruce na té síti a jeden z tajných se ke mně naklonil, aby mě zachytil. Ale sotva se mě dotkl, něco se ve mně vzepřelo. Vytrhla jsem se mu a odpochovala rovně jako svíčka všemi těmi chodbami až k vozu.“ (147)<sup>23</sup>

Vypravěčka nijak nezastírá, že jde o jakési divadlo pro ostatní, o vnější dojem:

„Poslední návštěvu jsem vykonala u náměstka ministra spravedlnosti Číhala. V jeho pozvání stálo asi toto: Dostavte se na ministerstvo spravedlnosti k jednání o ztrátách, které jste utrpěla zatčením a odsouzením dr. Rudolfa Margolia. [...] Nastrojila jsem se do nejlepších šatů a vypůjčila si od přítelkyně dva pěkné zlaté náramky. To aby si

---

<sup>23</sup> Podobný účel má explicitně zmíněné rozhodnutí po popravě Rudolfa jako zrádce republiky: „Rozhodla jsem se, že nevyjdu na ulici jinak než ve smutku“ (148). Vypravěčka hned anticipuje, že tento akt měl reálný dopad na její okolí: „Po letech mi jedna žena řekla: ‚[...] Štvát na veřejného nepřítele je zvyk zakořeněný od nepaměti, bezmála kulturní tradice. Ale na vdovu ve smutku, zvlášť když ještě k tomu vypadá jako sedm drahých let, mají zafixované jiné reakce, [...]‘. A tak jim začalo svítat, že kdyby sis nebyla naprosto jistá, že tvůj muž byl nevinen, nedovolila by sis nosit po něm smutek, takovou zřejmou provokaci“ (148).

nemysleli, že zachraňují nějakou chuděru, která jim bude vděčná za jejich dobrodiní.“ (170)

Tyto pasáže vyjadřují potřebu uchovat si vůči úředníkům a držitelům moci roli silné, nezlomené ženy. Vypravěčka při modelování své postavy postupuje takovým způsobem, že vykreslí své oponenty jako nesympatické a jejich jednání jako zavrženíhodné. Zároveň však nechce být vnímána pouze jako slabá a trpící žena, jež si zaslouží jen soucit, a proto klade důraz na hrdost a sebevědomí. Opakovaně tematizovaná snaha nesehnout se, prezentovat se jako aktivní postava, již není jednoduché i přes nepřízeň osudu a úsilí nepřátel zlomit, odpovídá úvodním odstavcům autobiografie, v nichž je akcentována životní energie jedince proti destruktivním silám vnějšku. Margoliová na několika místech píše, že byla fyzicky i psychicky ničena, a přesto její postava vyznívá jako silná a energická. Děje se tak na základě výstavby několika scén, v nichž vystupuje ona a straničtí úředníci, již s ní mají vyřídit částečnou rehabilitaci Rudolfa Margolia.

„Jak to se mnou mluvíte!“ zařvala jsem. „Copak neumíte s lidmi jednat jinak než jako s udavači?“ [...] Soudruzi seděli za stolem bledí a vyděšení a jen občas, když se jim podařilo dostat se ke slovu, vykoktali nějakou odpověď.

Pověděla jsem jim od plic, co si myslím o politice strany a o inteligenci a charakteru jejich představitelů v době procesů. [...] Práskla jsem pěstí do stolu, až všechno nadskočilo, včetně představitelů strany. Zuřila jsem tak dlouho, dokud mi nedošel dech.“ (167)

Margoliová zde využívá především slovesa hluku – zařvala, práskla, pověděla od plic, zuřila. Tím vytváří na straně své postavy dojem síly a moci. Situace se téměř opakuje ve scéně u náměstka ministra spravedlnosti Čiháka:

„Zavraždili jste mi muže, vyhodili jste mě z místa, z nemocnice, z bytu, vystěhovali jste nás do brlohu, kde jsme jen zázrakem neumřeli, zničili jste dětství mému dítěti a teď si myslíte, že to všechno sprovedíte ze světa, když mi dáte pár korun odškodného? Že mně tím umlčíte?“

S rozkoší jsem pozorovala, jak se na jejich úředních lících rozprostírá podobný popelavý nádech, jako na tvářích soudruhů z ÚV.“ (171)

Vypravěčka zde sebe samu staví do pozice bojovnice, která hrozí a klade si podmínky. Tak se představuje ve velké části čtvrté kapitoly, která je věnována šedesátým letům a zobrazuje změnu atmosféry ve společnosti. Úředníci zde nejsou hroziví představitelé moci, ale neschopní bázlíví panáci:

„Začala jsem zase křičet, ale bylo mi už jasné, že to je všechno marná námaha. Konečně jsem vstala. „Nechte si takovouhle rehabilitaci, ale počkejte, pravda jednou vyjde najevo, tomu nezabráníte. Ale pak si tohle všechno zodpovíte. Čekala jsem jedenáct let, můžu čekat dál.“

Stáli tam celí bílí ve tvářích, ale tupí, tvrdí a neosobní, jako kamenné karyatidy pokryté ptačím trusem.“ (169)

Soudruzi jsou líčeni jako komické postavy; přirovnáním ke karyatidám se připodobňují k neživým sochám či loutkám bez vlastní vůle. Ptačí trus na karyatidách úředníky zesměšňuje a situuje je na nižší hierarchický stupeň než vypravěčku.

Snaha Margoliové prezentovat svou postavu jako sebevědomou, vnitřně silnou, nadanou humorem i nadhledem je zřejmá v epizodě převozu tajného stranického dokumentu z Prahy do Paříže v lednu 1966.<sup>24</sup> Pavel Tigrid ji načrtává v *Kapesním průvodci inteligentní ženy po vlastním osudu*:

„S tímhle Sdělením je spojena jedna dosti osobní historka. Existence textu byla známa i nestraníkům, ale nikdo přesně nevěděl, co v něm je. V západním tisku byl o dokument velký zájem, jenže kde nic tu nic. Až o tři roky později, na počátku roku 1966, propašovala krátkou verzi Sdělení Heda Margoliová. Přivezla ji do Paříže ukrytou v podprsence nebo v kozačkách – už přesně nevím, rozhodně to byl riskantní kousek, ale Hedě nikdy odvaha nechyběla, jinak by už dávno byla pod drnem, ať už nacistickým, nebo komunistickým. A odevzdala mi ten vzácný dokument s tím, abych ho uveřejnil, což se taky stalo – ve Svědectví v jarním čísle 1966. Později to převzaly velké západní deníky a časopisy.“ (Tigrid 1990: 61)

---

<sup>24</sup> Ústřední výbor vypracoval takzvané „Sdělení ÚV KSČ o porušování stranických zásad a socialistické zákonitosti v období kultu osobnosti“. Zpráva o procesech padesátých let „obsahovala otřesná fakta o pronásledování, mučení, žalářování nevinných“ (Tigrid 1990: 61).

Heda Margoliová tuto scénu ve své autobiografii popisuje detailně, a využívá ji k modelování charakteru vlastní postavy.<sup>25</sup>

„Na hranici mi celníci dlouho a důkladně prohrabávali kufr i tašku. Po jejich odchodu se objevil svalnatý mladík v tričku a začal ohledávat kupé; prohlédl sedadla, police, ohmatal stěny. Zeptala jsem se ho, co hledá, jestli tam něco zapomněl. Neodpověděl, otevřel skříňku v rohu, poklepal na přepážku a podíval se pod umyvadlo. Pod linoleum se nepodíval, ačkoli na té mírné vypouklině uprostřed po celou dobu stál. Když už nebylo co prohlížet, mladík vypadl. Vlak se rozjel přes hranice.“ (174)

Další vývoj situace popisuje vypravěčka ironicky téměř jako divadelní etudu se ztracenou rukavičkou:

„Kráčela jsem poslušně za průvodčím až skoro na druhý konec vagónu, ale jen co vešel do toho kupé, které mi přidělil, vykřikla jsem, že jsem ztratila rukavici, hodila mu svůj plášť a kabelku a rozběhla se zpátky. Bleskově jsem vytáhla ze skříňky obálku a zastrčila si ji pod tlustý svetr, který jsem si na cestu prozíravě oblékla.“ (175)

Převoz tajného dokumentu je vyličen jako dobrodružství a je přirovnáván ke scéně z čtivé detektivky („Spásná inspirace se dostavila, teprve když jsem strkala do kabelky tu svou detektivku. Následující příkladu její hrdinky, upustila jsem nenápadně jednu rukavici na sedadlo“; 174). Celá situace je oproti Tigridovu vzpomínání vyprávěna jako zábavná vzrušující historika, nikoli jako vyhocené drama, v němž bylo pašování tajného dokumentu skoro odhaleno. Heda Margoliová se téměř posmívá celníkům a průvodčímu, že u ní Sdělení nenašli, ačkoli ho měli pod nosem, staví se nad ně intelektuálně i morálně, což odpovídá obrazu optimistické, sebevědomé vypravěčky, který konstruuje.

V autobiografii se tedy zajímavým způsobem mění charakteristika těch, vůči nimž se Margoliová vymezuje. Před Rudolfovým zatčením, v době, kdy pařila mezi „vítěze“, je u soudruhů zdůrazňována pokřivenost, ale i moc a nadřazenost, vyvolávající strach a tíseň (ať už do opozice vůči sobě a Rudolfovi staví bezzásadové kariéristy, proletářské manželky na recepcích, či ministry a prezidenta). Po Rudolfově zatčení a popravě jsou oponenti líčeni jako směšní a neschopní, a to přesto, že oproti Hedě reprezentují moc. Margoliová se tak v první

---

<sup>25</sup> Tato epizoda se v textu autobiografie objevuje až od druhého vydání.

polovině textu distancuje od těch, kteří mají v jejím vyprávění roli viníků jejího neštěstí; a v druhé polovině se naopak staví nad své oponenty.

#### **IV. Sémantika prostoru**

V rámci narativu lze vyjádření změny postavení sledovat i na tom, jak vypravěčka modeluje prostor, v němž se vyprávěný děj odehrává. Zvláštní roli v něm hrají byty, do nichž se postupně Heda Margoliová od návratu z koncentračního tábora stěhuje.

První byt, jež dostane přidělen od bytového úřadu v roce 1945, popisuje jako malý, ale dostačující: „Byt byl tak maličký, že když jsem dva roky potom čekala miminko, musel Rudolf sám vařit, protože jsem se neprotáhla mezi zdí a sporákem. Ale bylo tam spousta poliček na knihy a slunce tam svítilo celý den a přátelé chodili a přinášeli hrníčky a talíře a přikrývky a polštáře a v létě jsme si už navykli tomu říkat domov“ (53). Vyzdvižením poliček na knihy jako rozhodujícího vybavení bytu vypravěčka i zde charakterizuje sebe a Rudolfa jako intelektuály a zmínkou o přátelích, kteří byt zabydlují, získává tento prostor další pozitivní přidanou hodnotu.

Brzy po Rudolfově jmenování šéfem kabinetu ministra zahraničního obchodu, v dubnu 1948, se Margoliovým naskytne možnost přestěhovat se do většího bytu na Letné po lidech, kteří utekli do zahraničí. Vypravěčka však stěhování – líčené v kontextu obav z Rudolfovy nové pozice (viz výše) – nepopisuje jako radostnou událost. Naopak ho už v tomto momentu spojuje se zlou předtuchou.

„V kuchyni jsem zastihla jejich bývalou hospodyní, tlusté prostoduché děvče, které teď domácí pomáhalo vyklidit byt. Seděla u stolu nad šálkem kávy, a když jsem vešla, pošeptala mi:

„Paní, tenhle byt neberte, ten je nákej jako prokletej. Nejdřív tady bydleli židi, ty všichni pomřeli v koncentráku, po nich to zabrali Němci, a ty jen tak že vyvázli, lidi je málem umlátili. A teď ty, co jsem u nich sloužila, utekli jen tak s ruksakama na zádech. Vodsad' se nikdo v dobrym nestěhuje.“ (84)

Vypravěčka čtenáře dopředu připravuje na blížící se tragické události, zároveň zařazením této pasáže do části kapitoly, věnované pochybám a nejistotám spojených se změnou postavení, vytváří dojem, jako by bylo stěhování do tohoto opuštěného bytu něčím nepatřičným tak jako Rudolfova nová pozice.



Byt, který je Margoliové přidělen v lednu 1953 po Rudolfově popravě, vyjadřuje téměř symbolicky její zařazení mezi „poražené“<sup>26</sup>:

„Konečně se ministerstvu podařilo najít pro mne ubytování. Museli hledat usilovně, protože takových brlohů v Praze mnoho být nemohlo. Byla to jediná místnost, v jejímž koutě stála staříčká cihlová kuchyňská kamna. Prkna z podlahy byla vylámána a okna i dveře tak rozviklané, že když venku zavanul vítr, lítaly po světlici papíry a všechny lehčí předměty i při zavřených oknech. [...] Po nepředstavitelně zanedbaném schodišti jsme s Ivánkem vždycky utíkali co nejrychleji a s přimhouřenýma očima, abychom se nemuseli dívat na šváby, velké skoro jako myši, kteří lezli po zdech.“ (155–156)

Vypravěčka byt vykresluje v co nejhorších barvách, takže je zřejmý kontrast vůči předcházejícímu bydlení a zdůrazněno periferní postavení, do něhož se dostala. Použitím výrazu „brloh“ a popisem všech nedostatků byt spojuje s negativními konotacemi, akcentuje chlad a nepřívětivost (oproti prvnímu „bytečku“, který popisovala sice také jako malý, ale „slunce tam svítilo celý den“; 53). Vyprávěním o útěku po schodišti s neobvykle velkými šváby vytváří dojem téměř domu hrůzy. Moment stěhování z „brlohu“ do „bytu o dvou maličkých místnostech“ (160) pak nese opět pozitivnější konotace, odpovídající vývoji situace. Vypravěčka tak využívá charakteristiku prostoru jako součást konstrukce pozice, v níž se čtenáři prezentuje, a dokresluje jí vývoj situace a osobního dramatu.

Kromě jasně hodnotících charakteristik jednotlivých bytů, jimiž v rámci vyprávění Heda Margoliová prochází, je možné ve druhé a třetí kapitole vysledovat i abstraktnější, avšak pro narativ neméně podstatné zacházení s prostorem. Už v pasážích věnovaných zvažovanému vstupu do strany a studiu komunistické literatury se vypravěčka vůči Rudolfovi a jeho přátelům, kteří do jejich bytu přicházeli diskutovat, situovala do role méně zkušené („Bylo mi jasné, že o politice nevím nic a o ekonomii ještě méně než nic“; 55). Nejedná se o vyjádření nechápavosti nebo nevzdělanosti – v mnoha jiných případech se jednoznačně řadí mezi intelektuály (zmínkami o návštěvách muzeí a knihoven, záměru studovat, obklopování se knihami) – ale o způsob rétorického konstruování prostoru a sociálních vztahů v něm. Klíčovou roli zde hrají ti, kteří debatují či rozhodují o politických a ekonomických záležitostech a Margoliová se zobrazuje mimo skupinu těchto osob („seděla jsem obvykle

---

<sup>26</sup> Tuto „degradaci“ podporuje i popis dílny, ve které Margoliová po Rudolfově zatčení pracovala: „byla zčásti pod zemí, měla tlusté zdi a od kamenné podlahy táhl vlhký chlad skoro stejně v létě jako v zimě“ (131).

v koutě“; 55): „Musím se přiznat, že v následujících dvou letech jsem se o veřejné události moc nestarala. Proč také? Všechno se zdálo v pořádku a já měla plné ruce práce, abych se zas vpravila do normálního života“ (72).

Zdůrazňováním péče o dítě a domov vymezuje vypravěčka svou oblast působení jako intimní a osobní: „Zkrátka jsem začala zase pracovat, ale to už jsem kreslila doma, abych nemusela odcházet od dítěte. Tou dobou jsem se úplně stáhla do soukromí; svět venku se měnil, ale já si toho málo všímala“ (75). Ve vyprávění o konci čtyřicátých let zdůrazňuje především svou „ženskou roli“ (srov. Finck 1999a: 109–137)<sup>27</sup> a – tak jako v oblasti vědění – se staví do kontrastu vůči Rudolfovi, jemuž je naopak vymezena nebezpečná sféra veřejná a politická. Tímto rozdělením oblastí působení – uvnitř versus venku; domov versus politika – vypravěčka dosahuje toho, že sebe samu prezentuje jako někoho, kdo se na politických záležitostech nepodílel a kdo upřednostnil osobní, rodinnou sféru.

Přesto Margoliová zároveň popisuje debaty o politice, které s Rudolfem vedli, zmiňuje volby roku 1946 i společenské nálady po únoru 1948; tehdejší politická situace jí tedy nebyla neznámá. Explicitní vymežování se vůči veřejné sféře jí slouží k situování postav i anticipaci tragických událostí. Do veřejné sféry patří i Rudolfova práce – vypravěčka využívá konvenční narativ rodinného neštěstí, kdy je manželova práce ztělesněním bariéry, která se mezi něj a ženu s dítětem staví:

„Teď už pracoval skoro denně až do noci a často ho volali na ministerstvo i v neděli a já prochodila celá půldne sama s kočárkem v parku a k smrti záviděla těm šťastným rodinkám kolem sebe. [...] [K]dyž jsem koupila lístky do divadla nebo na koncert, téměř pokaždé Rudolf zavolal v poslední chvíli, že nemůže přijít. Dítě rostlo a tátu skoro neznalo.“ (89)

Pomocí několika podobně schematických scén vypravěčka Rudolfově práci připisuje zřejmě negativní konotace, jež už byly implicitně přítomny při vyprávění o Rudolfově povýšení. Obraz Rudolfa obětujícího se práci na budování nové společnosti je přitom dalším důležitým klíčem k jeho setrvalému hodnocení či vnímání z pohledu čtenáře.

---

<sup>27</sup> Srov. „Že já jsem tomu nepodlehla, nebylo rozhodně tím, že bych byla lepší nebo chytřejší, ale tím, že jsem skrz skrz ženská, čili bytost mnohem bližší skutečnosti, prostému životu, že mě víc zajímá to, co se děje kolem mne, v přítomnosti, mezi lidmi, které mám ráda, nežli v mlhavých sférách ideologie“ (63).

Heda nemá do této „veřejné“ oblasti přístup, což je akcentováno tím, že je Rudolfova činnost popisována jako něco nepřístupného a tajemného:

„Konkrétně jsem ovšem o Rudolfově práci věděla pramálo, všechno bylo tajné a ještě tajnější, už tehdy se bdělo, a tak jsem se po čase přestala vůbec vyptávat. Rudolfův svět, symbolizovaný jeho aktovkou, které se nikdo nesměl ani dotknout, se přede mnou pořád víc uzavíral.“ (89)

Aktovka jako zavřený, zcela úřední předmět asociuje spisy a tajemství, zároveň představuje koncentrovaný svět, který je Hedě neznámý, který je hrozivý a neproniknutelný, a který jí odcizuje manžela. Aktovka, která v této charakteristice Rudolfovy práce získá temné atributy, se následně objevuje ve scéně domovní prohlídky (109) a připomenutím tohoto motivu je tragičnost momentu ještě podpořena.

Přestože se tedy Heda Margoliová na jiných místech textu prezentuje jako vzdělaná a společenská, opakovaně se situuje do osobního prostoru rodiny. To jí dává další možnost zasadit ve svém vyprávění Rudolfovu práci do významového kontextu ohrožení, tajemství či nebezpečí a implicitně tím sdělovat, že byla stranou oloupena o rodinné štěstí, a to ještě dříve, než došlo k Rudolfovu zatčení. Rodina přirozeně nese pozitivní atributy a vypravěčka tím tak jako v případě negativních charakteristik soudruhů a straníků strhává čtenářovy sympatie na svou stranu.

Samotný geografický prostor autobiografie Hedy Margoliové je poměrně homogenní. Jádrem příběhu, časově situované do padesátých let, se odehrává v Praze. Celý text je rámován dvěma odjezdy a návraty do Prahy. Na začátku je to transport do Lodže a útěk z pochodu smrti, v poslední kapitole symetricky nelegální odjezd 21. srpna 1968 a nucený návrat do města plného okupantů. Praha sama zaujímá v Margoliové vyprávění podstatné místo – v prvním vydání z roku 1973 jí byla autobiografie *Na vlastní kůži* dokonce dedikovaná („Tobě, Praho“; Margoliová-Kovályová in Margoliová-Kovályová – Kohák 1973: 7).<sup>28</sup>

Praha není prezentována jako neživý urbanistický výtvar, ale je ve vyprávění často personifikována:

„Ale to, co je na Praze jedinečné, je vztah mezi tím městem a lidmi, kteří v něm žijí. Praha není odvěká lhostejná kulisa, která přetrvává dobré i zlé, netečná k radosti

---

<sup>28</sup> Od roku 1992 je v dedikaci uváděn i syn Ivan: „Ivanovi a Tobě, Praho“ (Kovályová 1992: 5).

i utrpení. Prorůstá životy lidí a sdílí je a lidé jí splácejí láskou, která jinak bývá vyhrazena jenom člověku. Praha není shluk staveb z kamene a cihel, kde se lidi rodí, pracují a umírají. Je živá, je smutná, je statečná, a když se na jaře usmívá, třpytí se jako slza.“ (78)<sup>29</sup>

Praha je jako záchrana nebo náhrada rodiny prezentována už v epizodě útěku z pochodu smrti. Heda Margoliová nepíše, že utíkala za někým, ale vracela se „do Prahy“:

„Právě když Franz vystřelil, mýjeli jsme nahrubo sbitý ukazatel, na kterém bylo napsáno černými písmeny NACH PRAG. Zpomalily jsme ještě krok, stiskly jsme si ruce a slavnostně a trochu směšně jsme si slíbily, že z toho směru neuhneme, a děj se co děj, do Prahy dojdeme.“ (19)

Hlavní město však v Hedině vyprávění nehraje pouze symbolickou roli – jak ukážeme dále, vypravěčka městský prostor využívá i při kompozici narativu, když rozvržením lokalit vytváří v první kapitole napětí, které vrcholí těsně před koncem kapitoly jako relativně samostatné narativní jednotky.

Útěk z pochodu smrti je – možná překvapivě – líčen jako sled situací, jež jsou řazeny za sebe bez větší gradace či vytváření napětí. Dramatický spád vyprávění vypravěčka konstruuje až ve chvíli, kdy se postavy ocitají v Praze, v prostoru, který byl dříve líčen jako *centrum securitatis*: „Teď bylo nebezpečí největší. Tady jsou jistě šňáry, kontroly průkazů na denním pořádku, existují tu lidé, kteří by nás mohli poznat“ (27). Stupňování napětí je v této části první kapitoly vytvářeno pomocí na sebe navazujících scén, v nichž vypravěčka prezentuje setkání s přáteli, kteří jí před válkou slibovali pomoc a nyní jí odmítají. Tato narativní linie je vystavěna jako anabáze od pevné víry, přes naději, zklamání („Můj útěk do života se prostě

---

<sup>29</sup> Heda Margoliová toto výjimečné postavení Prahy deklaruje i v rozhovoru: „Po všechna ta léta mi připadá jako nějaká sestra, jako něco živého. Když jsem utekla z koncentráku a přišla jsem do Prahy za okupace, měla jsem pocit, že Praha je ve smutku, její oslnivá krása byla pryč, jako by se ocitla pod závojem. V mnoha životních situacích, když jsem neměla nikoho, kdo by mi mohl poradit nebo mě utěšit, šla jsem se podívat na Prahu. S Prahou jsem nikdy nebyla sama. Byla to jakoby lidská přítomnost. [...] Hodně lidí, kteří se narodili v Praze, mají vázanost na Prahu a ohromnou vděčnost za konejšivou krásu, kterou vnesla do našich životů. Je na světě spousta nádherných měst, ale Praha je nějak víc svázaná s člověkem nežli obrovská, oslnivá, přepychová města jako Paříž nebo Londýn či New York“ (Margoliová-Kovályová 1993: 10).

nepovedl“; 35), odevzdanost („Necítla jsem žádnou zvláštní bolest, ani strach, ani lítost. Byla jsem jenom bezmezně unavená a sama sobě vzdálená“; 36) až po téměř konečné zoufalství.

Heda Margoliová do této epizody z konce války koncentruje pomocí různých vypravěčských strategií několik významových vrstev. Na půdorysu cesty prezentuje jednotlivá setkání jako opakovaná zklamání, čímž anticipuje další události líčené v autobiografii.<sup>30</sup> Zároveň zastávkami u přátel a známých uvádí do vyprávění, v němž do té doby figurovala především ona (zčásti její rodiče a spoluvězeňkyně), nové postavy a zalidňuje narativní prostor konkrétními osobami s vlastními osudy, na nichž načrtává válečný vývoj situace u těch, kteří nebyli transportováni jako ona a její blízcí. Tímto nenápadným způsobem tak obohacuje kontext vlastního životního příběhu o analogie či kontrasty a činí ho plastičtější.

Díky tomu, že nepředstavuje pouze postavy, ale také svou cestu mezi nimi, Margoliová svým vyprávěním důmyslně načrtává topografii Prahy – začíná jízdou tramvají do středu města (27), pokračuje stoupáním po schodech jednotlivých domů, přes letmý popis bytů, vilu na Břevnově (31), Vinohrady, Pankrác a končí až na pražské periferii (35). Bez viditelného úsilí a explicitního popisu dosahuje schématem putování představy hlavního města jako rozlehlého. Jednotlivá místa prezentuje – i zmínkami o fyzicky náročné cestě – jako vzdálená: „Martina vilka byla až vysoko na kopci v Břevnově, než jsem tam došla, chytil mě dvakrát letecký poplach“ (31); „Na Vinohrady bylo daleko a mě už nohy sotva nesly“ (33); „Vydala jsem se na kraj města, kde končily ulice, a vyšla do polí“ (35). Kromě rozlehlosti horizontální je však Praha také pomocí jednotlivých „zastavení“ (analogie křížové cesty není zcela neopodstatněná) zobrazována jako prostor s vertikální osou.

Právě osa nahoře–dole je pro tuto část první kapitoly podstatná. Stoupání po schodech domů k jednotlivým bytům metaforicky představuje vypravěččin úspěch a neúspěch; cesta nahoru představuje naději, cesta dolů naopak zklamání: „Rozběhla jsem se ze schodů dolů, tmu před očima“ (35). Hloubku vypravěčka přímo konotuje s temnotou, a využívá tak zavedené obrazy k evokaci nebezpečí, jež jí hrozilo.

Putování Prahou je vykresleno jako pád, každé stoupání vzhůru následuje pokles do nižších pater prostoru a to podporuje dojem, že také vypravěčka „klesá na mysli“ (srov. Lakoff – Johnson 2014: 26–34). Margoliová nikde svou cestu jako pád explicitně neoznačuje, přesto je tato symbolika zřejmá. Významově se tyto metafory propojují

---

<sup>30</sup> Zrcadlový obraz této pražské anabáze tvoří v druhé části příběhu neúspěšné putování Hedy Margoliové od člověka k člověku při hledání pomoci po Rudolfově zatčení.

s odstavci, které uvozovaly první vydání, v nichž vzpomínání na nepříjemnou minulost Margoliová připodobňovala k pádu dolů („Znamená to vyšplhat se přes všechny ty balvany zase nahoru, až na samý okraj srázu, a sletět ještě jednou“; Margoliová-Kovályová in Margoliová-Kovályová – Kohák 1973: 27). Ne náhodou se pád jako klasický obraz negativního vývoje událostí a ztráty racionální kontroly objevuje ve scéně, v níž vypráví o Rudolfově zatčení: „V tom okamžiku se svět naklonil a já se začala řídit, svázaná na rukou i na nohou dolů, dolů, někam hluboko, kde není dna“ (108). Jednoduchými obrazy vypravěčka při líčení návratu do Prahy vytvoří dojem bezmoci, ale i představu nekonečného („hluboko, kde není dna“) utrpení, které bude v dalším vyprávění následovat. Heda Margoliová tedy využívá prostor nejen k lokalizování vyprávěných dějů, ale také k hodnotovému vymezení postav (jako v případě vyzdvihování intimního na úkor veřejného) a k charakterizování situací, v nichž se vypravěčka čtenáři prezentuje (zdůrazňování odlišných znaků u jednotlivých bytů).

## **V. Kompozice autobiografie**

Vypravěčka při konstruování hlavní příběhové linie často využívá kontrastu; pomocí konvenčních metafor spojuje postavy či jednání s atributy, jež mají pro recipienta nést jasný signál, jak je vnímat. Svět se díky tomu v jejím retrospektivním vyprávění jeví černobíle – Margoliová rétoricky jasně vymezuje hranice mezi „my“ a „oni“. A to, co získává pozitivní konotace, je následně ohrožováno či ničeno. Vypravěčka buduje vyprávění jako sled událostí, vystavěných na základě tohoto kontrastního rozvržení hodnot na podobném půdorysu, což jí slouží k postupné gradaci děje: nejprve tematizuje společenský vývoj (správná socialistická idea je zničena kariéristy ve straně), pak osobní život („rodinné štěstí“ je narušeno Rudolfovou veřejnou funkcí) a následně holou existenci (jejich životy jsou ohroženy bezcitným chováním osob u moci). Centrální událost vyprávění, Rudolfovo zatčení, proto není komponována jako náhlá a překvapivá pointa, ale jako vyústění, jež bylo předjímano špatnými znameními (vstup do strany byl prezentován jako skličující záležitost, straníci jako hrubí a omezení, strana jako direktivní, Rudolfova práce jako tajemná a nebezpečná, prezident a ministři jako odpudiví). Margoliová takto stupňuje napětí a vytváří dojem osudovosti, že vše nezvratně šlo k hlavní tragické události Rudolfovy popravy.

Smrt manžela prezentuje vypravěčka jako referenční bod, k němuž vše vztahuje: „Uhání rok za rokem a ta noc [kdy zemřel Rudolf] ještě neskočila. Dodnes trvá jako pozadí, na které se promítá má přítomnost. Všechno mé štěstí a neštěstí se měří tou nocí, tak jako výška hor

a hloubka propastí se měří podle hladiny moře“ (147). Tato událost tvoří zásadní mezník vyprávění a dělí je na dvě poloviny, před Rudolfovým zatčením a po něm, a zároveň všechny události, které Margoliová v rámci kompozice spojuje se smrtí Rudolfa ve zmanipulovaném procesu, získávají podobné významové konotace nespravedlivého příkoří.

Vyprávěčka na základě analogií nebo variací propojuje explicitně (vyprávění o koncentračních táborech v cihelně a vyprávění o Rudolfově smrti synu Ivanovi) nebo pomocí výrazných motivů (projevy strachu v okupované Praze na konci války a v padesátých letech; putování po Praze po útěku z pochodu smrti a po Rudolfově zatčení) scény v různých částech textu.<sup>31</sup> Tím vytváří dojem koherentního a uzavřeného narativního celku – jako by bylo zcela přirozené, že vypráví ve své autobiografii právě tento příběh, v němž je do středu postaveno Rudolfovo zatčení.

Jedná se nicméně o vyličení „pouze“ zhruba třetiny jejího života. Samotné vyprávění začíná po úvodních třech odstavcích „prologu“ rokem 1941, vynecháno je celých dvaadvacet let Hedina předcházejícího života. Aniž by to v textu explicitně tematizovala, Heda Margoliová „líčí jen necelých třicet let – od své deportace do Lodže do opuštění Československa, jsou v nich nahuštěny nejdramatičtější události jejího života“ (Slabotínský 2014: 248). Výběrem daného časového úseku je tak podstatným způsobem ovlivněn význam, jenž vyprávěné události nesou – stávají se součástí příběhu s určitou zápletkou.

Autobiografie *Na vlastní kůži* je věnována exponovanému období let 1941–1968 a celé vyprávění končí zklamanými nadějemi po sovětské okupaci. Poslední odstavec autobiografie zní: „Na hranici se vlak dlouho nezdržel, a když se znovu hnul, vykláněla jsem se z okna, jak nejdál jsem mohla. Ale to poslední, co jsem zahlédla, byl ruský voják s nasazeným bajonetem“ (187). Závěr příběhu představuje stejnou nejistotu jako jeho začátek, transport do Lodže: „V říjnu 1941 odjížděl náš transport z Prahy, ale neměli jsme ani potuchy kam“ (8). Tyto dva odjezdy, jež jsou svou pozicí v příběhu (začátek–konec) postaveny do paralely, rámuje vyprávění a představují silnou narativní figuru, která jednoznačně ukončuje autobiografii jako literární výtvar, přestože životní příběh Hedy Margoliové dále pokračoval.

---

<sup>31</sup> Autobiografie je komponována a strukturována i pomocí dělení textu do kapitol. Každá ze čtyř částí je ukončena výraznou pointou: první kapitola končí záchranou po návratu do Prahy, druhá proslovem Klementa Gottwalda na Staroměstském náměstí v roce 1948, třetí svatbou s Pavlem Koválem roku 1955 a čtvrtá odjezdem z Československa po invazi v srpnu 1968. V prvním vydání nesly kapitoly názvy „Orba. Válečná léta“, „Setba. Poválečná léta“, „Žeň. Po Únoru“, „Klíčení. Od procesů k jaru“. Zcela stejnými názvy se symbolikou země jsou označeny i kapitoly textu Erazima Koháka, který tvoří druhou polovinu knihy z roku 1973. V dalších českých, samostatných vydáních jsou jednotlivé kapitoly odděleny pouze typograficky, nikoli peritexty.

Cizí voják na hranicích symbolizuje nebezpečí, nasazený bajonet jasně konotuje násilí, jež bylo na zemi vykonáno. Sovětská okupace je implicitně pomocí analogie k transportu na začátku příběhu přirovnána k protektorátu, tak jako je ve vyprávění pomocí motivu strachu propojen nacismus s komunismem.<sup>32</sup>

Text autobiografie vždy zachycuje pouze výsek autorova života, nikdy ho neobsáhne v celé jeho délce ani komplexnosti. Aby mohla reálná zkušenost získat podobu smysluplného příběhu, je třeba vymezit její hranice. Vyprávění zobrazuje události, které se udály v čase, a rozčleňuje tím čas příběhu na určité úseky – přinejmenším začátek, prostředek a konec (Aristoteles 1996: 72). Lidé při hledání smyslu svého života přirozeně usilují o soulad mezi začátky a konci: „Času není možné čelit v jeho obyčejné, skutečné podobě, jako by byl shromaždištěm nahodilostí; člověk si jej polidšťuje fikcemi uspořádané následnosti a konce“ (Kermode 2007: 135). A to, co tvoří jednotu příběhu, se odhaluje teprve při zpětném pohledu a vývoj událostí získává určitý *telos* (srov. Brockmeier in Brockmeier – Carbaugh 2001; Abbott 1988; Shumaker in Niggel 1989: 106–109).

Zápletka nutně vyžaduje konec, který dodává událostem „smysl závěrečné pointy“ (Ricœur 2000: 109) a uzavírá celkový průběh děje. Konec autobiografie není koncem autorova života, ale pouze literárního zpracování – autor musí určit, které události se objeví na konci příběhu. Tyto události následně nabývají na významu, protože nejsou dány životem, ale autorským rozhodnutím. Stávají se součástí kompozice textu a ta se zásadním způsobem podílí na jeho vyznění (Soukupová 2016b; Kermode 2007; Ricœur 2016: 175–180). Příběh má smysl teprve na základě svého závěru a jen vzhledem ke konci můžeme určit význam určité události. Začátek se propojuje s koncem – a smyslem událostí mezi nimi je směřovat ke konci a tím uzavřít příběh v určitý celek.

O událostech před rokem 1941 a po roce 1968 se píše Heda Margoliová zcela minimálně – až na krátké retrospektivy do „krásných časů první republiky“ vůbec nevypráví o svém dětství, studiu, svatbě a životě před transportem. Podobně je život po odjezdu do emigrace evokován téměř výhradně fotografiemi, nikoli vyprávěním. Autobiografie Hedy Margoliové však nevyvolává otázky po jejím životě v USA, ani potřebu doplnit události před transportem.

---

<sup>32</sup> Propojení začátku a konce je podpořeno i další scénou z konce autobiografie: „Později si k nám přisedla starší nevrlá Němka s dcerou. Děvče si nás zvědavě prohlíželo a pak se zeptalo: ‚Mutti, warum sind alle diese Leute so traurig?‘ // A matka vyštěkla hašteřivě: ‚Weisst nicht, dass alle Tschechen ihre Heimat lieben, du Dummkopf?‘“ (186). Němčina zde nejen odkazuje na zahraničí, do něhož vypravěčka směřuje, ale také se vztahuje k období války a německé okupaci. Vytváří se tak jakýsi paradoxní odraz – Němci, za války představující nepřátele a nebezpečí, se na konci objevují s obráceným hodnotícím znaménkem jako symbol svobody.



Je tedy třeba zaměřit se na to, jaké narativní strategie jsou v autobiografii využity, že působí sevřeně a příběh uzavřeně, jako by události ze začátku textu přímo směřovaly ke konci, v němž nacházejí své završení, a to přestože narativ neobsahuje zásadní informace o některých životních etapách.

Margoliová volí pro svou autobiografii třicet let, která spojuje s manželem Rudolfem. Příběh je tedy založen na líčení centrálního dramatu jejího života – „byla jsem ženou Rudolfa Margolia“ – a od něj se odvíjí výběr motivů i situování postav v rámci hodnotového rozvržení. Vypravěčka se prezentuje především jako žena Rudolfa Margolia a matka jejich syna Ivana, nikoli jako překladatelka, žena Pavla Kovályho či emigrantka, přestože všechny tyto role byly v jejím životě podobně významné.<sup>33</sup>

Pro akcentaci role ženy a matky Margoliová v určitých částech vyprávění využívá půdorys milostného dramatu. Vztah Rudolfa a Hedy je prezentován jako příběh těch, kteří si byli souzeni, byli odloučeni a zase se našli, usilovali o lepší budoucnost a byli společností nespravedlivě odsouzeni. Právě proto je velmi nápadná naprostá nepřítomnost postavy Rudolfa v celé první kapitole autobiografie. Margoliová vzpomíná na svůj odjezd do Lodže, aniž by zmínila, že v té době byla vdaná a její manžel s nimi také odjížděl; vypráví pouze o rodičích. S Rudolfem přitom ztratila kontakt až po jejich příjezdu do Osvětimi.<sup>34</sup> Postava Rudolfa se v textu objevuje až v druhé kapitole, na straně 50, tedy při vyprávění o poválečných událostech. Tím jako by vypravěčka naznačovala, že Rudolf nepatří do kapitoly utrpení v koncentračních táborech a zoufalství při návratu do Prahy, ale naopak k době předtím a k době po válce. V první kapitole figuruje Heda sama o sobě, jako na nikoho nevázaná postava – velmi podobně pak vystupuje v poslední, čtvrté kapitole (epizody jednání s úředníky či pašování tajného stranického dokumentu, v nichž se zobrazuje jako samostatná a nezávislá žena; viz výše), přestože v době, na niž vzpomíná, už byla podruhé vdaná. Vnější kapitoly, charakterizované nepřítomností Rudolfa, rámuji centrální část příběhu, v níž je naopak zachycen „život s Rudolfem“, na nějž se Margoliová soustředí.

S ohledem na absenci postavy Rudolfa v první kapitole je podstatné si všimnout, jakým způsobem do vyprávění vstupuje. Vypravěčka pro tuto první scénu nevybírá jejich

---

<sup>33</sup> Proměna kontextu, do nějž kniha *Na vlastní kůži* vstupovala, ovlivnila i jméno autorky, jež bylo uváděno na titulní straně obálky. První a druhé vydání (1973, 1992) vyšlo pod jménem Heda Kovályová, třetí a čtvrté (2003, 2012) pod jménem Heda Margoliová-Kovályová.

<sup>34</sup> „Nevěděla tudíž, že také on byl v září 1944 odsunut na práci do jiného koncentračního tábora a v lednu 1945 převezen do Dachau. Tam dostal tyfus. Díky své znalosti francouzštiny se spřátelil s francouzským lékařem, který ho vyléčil“ (Šiška 2012: 25).

chronologicky první setkání ani začátek jejich vztahu, ale zobrazuje Rudolfův návrat domů v prvních poválečných dnech: „Za dva dny zazvonil telefon. ‚Tak bohužel, tatínka jsme vám nenašli, ale dnes mi kdosi přinesl dopis od nějakého Rudolfa Margolia. Utekl z Dachau a Američané ho jmenovali velitelem tábora v Garmich-Partenkirchenu‘“ (50). Vzhledem k tomu, že do té doby nebyla o Rudolfovi ani zmínka a vypravěčka budovala dojem, že je „na světě“ úplně sama, je objev manžela, a navíc přeživšího komponován jako nečekané šťastné překvapení.

Neméně podstatný je dopad kompozičního rozhodnutí zařadit scénu jejich úplně prvního setkání jako retrospektivu až po Rudolfově zatčení. Tato anachronie je ospravedlněna tím, že vzpomínku vyvolal Rudolfův dopis z vězení: „Z toho, co psal Rudolf, jsem viděla, že se plně upjal na minulost. [...] Jeho dopisy ve mně oživovaly řadu drobných událostí, které jsem už dávno pozapomněla. Pamatuješ, psal, jak jsme se uviděli poprvé?“ (123). Zařazením epizody seznámení na toto místo vypravěčka akcentuje jejich osudové spojení, fakt, že si byli souzeni, a že přes všechny překážky zůstanou spolu: „Přese všechno, co nás třeba na čas odloučilo nebo odcizilo, věděli jsme, že patříme k sobě a že tomu ani nemůže být jinak“ (124). Během vyprávění o Rudolfově uvěznění tak Margoliová znovu aktivuje kontext romantického příběhu – manželovo zatčení není prezentováno jako politická aféra, ale jako milostná tragédie, v jejímž centru stojí žena, již bylo různými okolnostmi znemožněno být s milovaným mužem.

Důraz, který je kladen na postavu Rudolfa, se odráží v marginalizaci postavy Pavla Kovályho.<sup>35</sup> Znali se z padesátých let z nakladatelství Rovnost, ale v příběhu se Kovály poprvé<sup>36</sup> objevuje jako rodinný přítel během horečného týdne po vyhlášení zdrcujícího rozsudku: „[...] A jednou znenadání muž ve vojenské uniformě, Pavel Kovály, který utekl

---

<sup>35</sup> Podobně nejsou zmiňováni muži, kteří byli Hedě Margoliové blízcí dříve. O Pavlovi Tigridovi mluví jako o „pověstném bratrovi“ někdejší Hediny spolužačky (173) a „kamarádovi z dětství“ (175), přestože Ivan Margolius ve své knize píše o tom, že Heda Margoliová a Pavel Tigríd tvořili pár: Rudolf Margolius se „rozešel s Máňou, i Heda mezitím opustila svého přítele Pavla Tigrida. Když odmaturovala, Rudolf s ní začal doopravdy chodit“ (Margolius 2007: 81).

<sup>36</sup> V prvním vydání z roku 1973 byl Pavel Kovály popsán v textu již dříve: „Druhá výjimka, Pavel Kovály, se daleko víc než na stranický život soustředil na lyžování a kanoistiku a brzy se stal mým věrným spojencem. Vyvíjel obdivuhodnou vynalézavost, aby mě i sebe vyvlékl z účasti na schůzích, často mě doprovázel kus cesty domů a seznámil se i s Rudolfem. Když se naskytla volná chvíle, přicházel k nám na kus řeči nebo si zahrál s Rudolfem šachy“ (Margoliová-Kovályová in Margoliová-Kovályová – Kohák 1973: 115). Tento odstavec byl v druhém vydání a všech následujících českých vydáních vypuštěn. Postava Pavla Kovályho byla tedy ještě více odsunuta do pozadí.

bez dovolenky z vojny, aby se na mne přišel podívat“ (144). Není nijak blíže charakterizován, ani ve vyprávění není zmínka o tom, jak se seznámili. O pár stránek později Margoliová popisuje bydlení v onom hrůzném přiděleném bytě:

„Jednou se zas u nás objevil Pavel Kovály a zůstal udiveně stát. V jedné posteli ležel Ivánek, ve druhé já. Oba jsme měli chřipku a vysokou horečku. [...] Pavel vzal deku, zabalil Ivánka a odvezl ho k paní Musilové. Pak se vrátil, vzal druhou deku, zabalil mě a odvezl ke své mamince.

Za několik týdnů nato jsme se s Pavlem vzali.“ (159)

Pavel Kovály je líčen jako zachránce, zároveň je však toto vše, co vypravěčka o jejich vztahu sdělí.<sup>37</sup> Protože vypravěčka svou motivaci ke vstupu do manželství nerozepisuje, vyvolává tak dojem spíše racionální úvahy a svazek s Pavlem Koválem vyznívá jako splnění Rudolfova přání, které vypravěčka cituje při líčení jejich posledního rozhovoru před popravou: „A teď poslouchej, tohle je důležité: chci, abys dala chlapci změnit jméno. Nesmí trpět kvůli mně. [...] Zapomeň na mne, najdi mu jiného tatku, nezůstávejte sami...“ (145). Postava druhého manžela zůstává v autobiografii *Na vlastní kůži* zcela ve stínu Rudolfa Margolia, který naopak stojí v centru a je neustále jmenovitě připomínán.

Je zřejmé, že Hedin příběh je zcela zásadním způsobem spjat s příběhem Rudolfa, jehož postava má v knize ústřední místo. Její memoárový text se tak blíží autobiografii párů (viz Lecarme – Lecarme-Tabone 1997), natolik spojených, že jeden životní příběh nelze oddělit od druhého. Situování Rudolfa na roveň Hedě je podpořeno fotografiemi, které jsou k autobiografii přiloženy.<sup>38</sup> Obrazová příloha zahrnuje nejen Hediny, ale i Rudolfovy

---

<sup>37</sup> Zajímavé může být srovnání postavy Pavel Kovályho jako manžela Hedy Margoliové, tak jak je vyličen v jiném autobiografickém textu, zachycujícím proces se Slánským, v *Doznání* Artura Londona: „Žila se svým synem bídě až do dne, kdy se setkala s mužem, který, aby si ji mohl vzít, obětoval svou kariéru profesora a šel pracovat do továrny, protože když se rozhodl spojit svůj život s mým a vychovávat Margoliovu syna, propadl klatbě“. Začala znovu žít, ale poznamenána na věky touto tragédií. Když došla ve svém vyprávění až sem, obrátila se k spolucestujícímu, který seděl taktně stranou, a představila ho Lise: „Můj manžel, profesor Kovaly.“ (London 1969: 408). U Pavla Kovályho je v Londonově podání zdůrazněn titul profesora, vzdělanost a distingovanost a jejich manželství je podáno nikoli jako chladné racionální rozhodnutí, ale naopak jako Kovályho oběť („propadl klatbě“).

<sup>38</sup> Obrazová příloha v největším rozsahu se objevuje ve třetím vydání (Academia 2003); v edici z roku 2012 je obrazová příloha stejná, pouze uzpůsobena formátu edice Paměť. Výběr fotografií a faksimilií není dílem Hedy Margoliové, ale technické redakce; v tiráži je uvedeno: „Obrazovou přílohu navrhl Běla Trpišvská.“

fotografie z dětství s rodiči, jako by v knize nebyl vyprávěn pouze její příběh, ale jich obou. Na jiných fotografiích nejsou jen spolu, ale snímky zachycují i jejich samostatné cesty či portréty s jinými lidmi: Rudolf s přáteli na cestách po Blízkém východu (1934); Jan Hanuš, hudební skladatel, a Rudolf – přátelé na vojně (1938) či Heda a Pavel Tigrid ve Špindlerově mlýně (1936). Fotografie tedy pokrývají rovnocenně celé jejich životy.<sup>39</sup> Kromě snímků osob obrazová příloha obsahuje i faksimile dokumentů: legitimaci Rudolfa Margolia jako pracovníka ministerstva zahraničního obchodu (1949–1952), část „Dohody o platech v anglických librách“, podepsané Ernestem Bevinem, britským ministrem zahraničních věcí, a Margoliem, reprezentujícím Československo v Londýně (1948) nebo část vynucené výpovědi použité v „Procesu s vedením protistátního spikleneckého centra“. Do prvního vydání z roku 1973 je dokonce zařazena pouze Rudolfova fotka z doby studií a jeho úmrtní list – to podporuje vnímání Hedina příběhu jako „příběhu vdovy po Rudolfu Margoliově“ či jako „zprávy o mém muži“.

Zdůrazňování postavy Rudolfa Margolia a jejich vztahu slouží k tomu, že je čtenářova pozornost od politického charakteru událostí strhávána na osobní rovinu. Tím opět, tak jako v případě situování intimního prostoru do kontrastu vůči veřejnému či využívání metafor nemoci, vypravěčka vyvolává u modelového čtenáře soucit a sympatie.

Milostná linie je součástí půdorysu tragédie, který stojí v základu celého příběhu Hedy Margoliové, tak jak ho podává ve své autobiografii.<sup>40</sup> V podstatě v něm můžeme nalézt klasickou strukturu tragédie: expozice – kolize – krize – peripetie – katastrofa, v níž kolizi představuje Rudolfovo zatčení, krizi poprava a živoření Hedy a Ivanem v padesátých letech, zdánlivý obrat k lepšímu odpovídá událostem šedesátých let a finální katastrofu značí sovětská okupace a vypravěččina emigrace. Tato kompozice je vystavěna mezi dvěma odjezdy ze země, které rámuje celý narativ, a již zmíněný emocionálně sugestivní závěr s obrazem vojáka s bajonetem je konstruován jako fatální tragické vyústění. Vše, co vypravěčka zahrnula do svého vyprávění, v kontextu této tragické osnovy vyznívá jako neúspěšná snaha hrdinky vzepřít se nepřízni osudu.

---

<sup>39</sup> Identicky se s obrazovou přílohou zachází ve druhém vydání knihy Josefy Slánské *Zpráva o mém muži* (2018). Ani zde není výběr fotografií dílem – již zemřelé – autorky, ale redakce.

<sup>40</sup> Podobně využívá půdorys milostného příběhu ve své knize Josefa Slánská. Jako motto stojí: „Ve vězení na Pankráci / se rozhodlo o našem společném životě / Psal se listopad 1929 // Ve vězení na Pankráci / jsme se viděli naposled / Psal se prosinec 1952“ (Slánská 2018: 83). Igor Lukeš dokonce zahajuje doslov k druhému vydání knihy *Zpráva o mém muži* slovy: „Právě jste dočetli milostný příběh se zvlášť krutým koncem“ (Lukeš 2018: 233).

Toto narativní schéma, pomocí něhož Margoliová svůj příběh vypráví, ovlivňuje nejen výběr událostí, které ve své autobiografii uvádí, ale i jejich kompozici. Přestože je příběh vyprávěn co do chronologie převážně lineárně, vyskytuje se zde několik výrazných externích anachronií vůči „nyní“ vyprávěného času (srov. Chatman 2008: 66). Kromě již zmíněné retrospektivy prvního setkání s Rudolfem (podmíněné milostnou linií) působí v jinak jasně časově ohraničeném příběhu nápadně anticipace s dosahem do doby psaní textu. Margoliová sice nepíše o svém pozdějším životě ve Spojených státech, má však potřebu zmínit, že je hrdá na svého syna Ivana:

„Pomáhal mi ve všem, a protože jsem ještě celý rok postonávala, pokaždé když jsem musela chtěj nechtěj zůstat ležet, vykonával všechny domácí práce za mne. [...] Dnes Ivan žije a pracuje v Anglii. Je úspěšný architekt a píše zajímavé knihy o českém umění, architektuře a průmyslovém výtvarnictví.“ (157)

Tyto formulace implikují, že nakonec všechno „dobře dopadlo“; Margoliová však informaci o Ivanových úspěších zařazuje do vyprávění mimo lineární chronologii jako anticipaci, protože konec svého textu změrně komponuje jako vyústění tragické.

Tragická příběhová linie je podpořena paralelou, kterou vypravěčka implicitně staví mezi svým životním příběhem a osudem české země. Hned v úvodních pasážích autobiografie píše s odkazem na destruktivní vliv Stalina a Hitlera: „Jejich působením se z mého života stal mikrokosmos, v němž se obrazil a zhustil sled událostí, který po sedmadvacet let tvořil dějiny mé rodné země“ (7). Příběh jejího života jako by měl tedy představovat jakousi koncentrovanou podobu osudu Čech.<sup>41</sup> Přestože Margoliová o historických a politických událostech píše málo, vždy pouze ze své subjektivní perspektivy a nesnaží se o objektivizující „historické“ podání, konstruuje tímto spojením paralelní narativ třiceti let Československa, který je analogicky prezentován jako tragický.<sup>42</sup> „Národ“ je pak vykreslen jako homogenní celek, jehož správné směřování bylo potlačeno zvenčí sovětskou invazí, jako by v něm neexistovaly různé společenské síly, jako by se v něm nevyskytovali oni soudruzi, kteří zavinili Rudolfovu smrt.

---

<sup>41</sup> Srov. vyjádření v rozhovoru s Jaroslavou Hájkovou: „Všechny události toho, co se stalo v Československu, se promítly i do mého života“ (Margoliová-Kovářová 1993: 10).

<sup>42</sup> V prvním vydání, které vyšlo společně s textem E. Koháka, je pod věnováním „Tobě, Praho“ uvedeno: Milada Horáková †1950 // Rudolf Margolius †1952 // Jan Palach †1969. Rudolf Margolius je tak zařazen mezi ikonické postavy obětí totalitního režimu v Československu druhé poloviny dvacátého století.

Závěrečná tragédie sovětské okupace vyznívá o to fatálněji i kvůli tomu, že jí předchází čtvrtá kapitola, v níž vypravěčka líčí společenskou atmosféru naděje, vrcholící na jaře roku 1968. Souběžně s tím Margoliová vzpomíná na svá jednání s úředníky ve věci rehabilitace a prezentuje se v těchto epizodách jako sebevědomá a hrdá (viz výše). Vypráví, jak se účastnila setkání (175) a podepisovala prohlášení – jednoznačně se přiřazuje k aktérům Pražského jara: „Všichni chápali, že násilí a msta, třeba i spravedlivá, do našeho vzkříšení nepatří. [...] Jaro 1968 mělo všechnu intenzitu i úzkost a neskutečnost splněného snu“ (176–177). Je podstatné, že vypravěčka jaro 1968 vykresluje pomocí zavedených metafor vzkříšení, snů či probuzených nadějí: pozitivní hodnocení této doby pomocí tohoto slovníku „obrody“ a jasné situování se do opozice vůči dosavadním aparátčíkům způsobuje, že postava vypravěčky budí dojem, jako by neměla s událostmi padesátých let nic společného.

Ve vyprávění o událostech před srpnovou invazí vypravěčka explicitně připomíná postavu Rudolfa, opět obdařenou atributy člověka s čistými úmysly a svědomím. Rudolf je na tomto místě prezentován jako předchůdce reformních komunistů šedesátých let: „[...] tohle myslím doopravdy Rudolfe, to je tvoje cesta, a jestli z ní nesejdeme, nezemřel jsi nadarmo“ (179). Politické směřování země je konotováno s odkazem Rudolfa Margolia a v závěru vyprávění končí obě propojené linie neúspěchem. Tragická linie narativu je podepřena linií milostnou, respektive obě linie se navzájem prolínají a podporují. Emigraci pak vypravěčka představuje nejen jako svůj odchod ze země, ale také zachování věrnosti svému prvnímu manželovi: „Rudolfova cesta, ze které co živa nesejdu, se teď stočila směrem k hranicím a nedávala mi na vybranou“ (186). Příběh lásky se na samém závěru protíná s tragickým narativem československých dějin.

## VI. Závěr

Heda Margoliová podala v autobiografii *Na vlastní kůži* svůj příběh literárně pozoruhodným způsobem. Nepoužívá persvazivní formulace, v nichž by se explicitně obhajovala,<sup>43</sup> pro dosažení tohoto účinku nicméně využívá jiné narativní prostředky.<sup>44</sup> Výběrem časového

---

<sup>43</sup> Srov. přesvědčení Radka Slabotínského, že autobiografie Hedy Margoliové není „text, který by chtěl prosazovat vlastní zjevenou pravdu, přesvědčit, že všechno, co v životě dělala, bylo správné“ (Slabotínský 2014: 248).

<sup>44</sup> Radka Denemarková autobiografickou sebeprezentaci Hedy Margoliové přímo označuje za manipulativní: „Je zajímavá tím, jak některé věci zamlčuje, poopravuje, pootáčí. Já jsem si na ní uvědomila jednu věc, jak všichni chceme v tom příběhu vypadat co nejlépe, to je pochopitelné, ale nejen to – všichni chceme vypadat jako oběti“ (Denemarková 2012).

úseku, kompozicí i prací s motivy dosahuje toho, že její postava nenese žádné znaky viníka či spoluviníka. Pomocí jednoduchých klišé rozestavuje postavy ve svém příběhu do černobílé opozice a svým protivníkům přiřazuje jasně negativní atributy zla, moci, útlaku. Ona sama se prezentuje jako nositelka opačných hodnot, jako jsou obyčejnost, klid, hrdost, čisté svědomí a poctivá práce. Rétorika této binární opozice je založena na emocích, nikoli na výslovných argumentech či důkazech.

Svět, který Margoliová reprodukuje, je v podstatě velmi schematický – díky tomu je pro modelového čtenáře snáze recipovatelný emocionálně. A to přesto, že celý text zdánlivě vyznívá jako prostá zpráva o minulosti – Heda Margoliová své vyprávění udržuje v uměřeném stylu a vyhýbá se jak příliš komplikovaným formulacím, které by implikovaly nadřazenost a elitářství, tak patetickým a vyhroceným scénám, jež by mohly narušit hodnověrnost využívaných narativních strategií. Vypravěčka se stylizuje především do role ženy a matky a staví vůči veřejné sféře velké politiky do kontrastu bezpečnost rodiny a domova. Toto bezpečí je pak prezentováno jako neustále ohrožované. Soustavným, avšak nikoli výrazně explicitním zdůrazňováním těchto kvalit, jež jsou obecně kladně přijímány, dosahuje Heda Margoliová toho, že je její postava v autobiografii vnímána – společně s Rudolfem a synem Ivanem – především jako nevinná oběť, a naopak je potlačena její role mezi „vítězi“ poválečných let.

Pomocí zmíněných narativních technik je tak odsouvána do pozadí skutečnost, že Margoliová sama do systému, jež jí připravil o manžela, zdraví i majetek, patřila. Celá autobiografie je konstruována jako milostná tragédie, v jejímž centru stojí žena, jež byla vnějšími okolnostmi, jež nemohla ovlivnit, připravena o milovaného muže. Tento půdorys je využit pro vyprávění o poválečném nadšení, polickém procesu se Slánským či pražským jaru, a přestože nestojí v prvním plánu narativu, ovlivňuje vyznění celého textu. Zvýznamňování postavy Rudolfa, stále přítomný příběh jeho ztráty a situování hlavní hrdinky na periferii vůči držitelům moci budí soucit. Přesto není autobiografie Hedy Margoliové vyprávěna lítostivě či sentimentálně – její postava nevyznívá jako zlomená a je vždy oproti „těm jiným“ na výši – vzděláním, elegancí, morálním kreditem i silou své pravdy. Margoliová spojením těchto na první pohled protichůdných sebeprezentačních strategií buduje svůj obraz jako ryze kladný a díky tomu si – jak můžeme soudit z popularity *Na vlastní kůži* – pravidelně získává čtenářské sympatie.

## Ivan Klíma: *Moje šílené století*

Ivan Klíma představuje zástupce generace českých intelektuálů, kteří se narodili na konci dvacátých či na začátku třicátých let, druhou světovou válkou prošli jako děti a dospívání prožívali v nastupující komunistické totalitě. Zásadní roli v jejich osudech následně hrálo, jaký postoj vůči komunistickému establishmentu zaujali – zda s režimem spolupracovali, stali se disidenty, či emigrovali – a jakou roli hráli během listopadu 1989, případně i po něm. Klímova dvousvazková autobiografie *Moje šílené století* byla recipována především jako paměti oblíbeného spisovatele, jež kromě jeho osobního vývoje zachycují i český literární život druhé poloviny dvacátého století. Pokud si však uvědomíme, do jakého společenského kontextu Klímova autobiografie vstupovala a jaký příběh v ní autor vypráví, odkryjeme nepochybně i další významové vrstvy tohoto textu.

Ivan Klíma zahajuje první díl své knihy *Moje šílené století* předmluvou, v níž uvádí, z jakého důvodu svou autobiografii sepsal. Impuls přišel zvenčí: „Mladý redaktor českého vysílání BBC, pro kterého jsem psával občas komentáře, se mě jednou zeptal: Proč nenapíšete, jak se mohlo stát, že jste byl v mládí komunist? Myslím, že by to posluchače zajímalo“<sup>1</sup> (I/7<sup>2</sup>). Hned v prvním odstavci textu je tak určena nejen motivace vzpomínek, ale i pozice, z níž bude autor k takto formulované otázce přistupovat a o minulosti vyprávět. Členství ve straně je v případě Ivana Klímy prezentováno jako budící zájem a zároveň jako „odčiněné“: „Klímovy paměti jsou psány z pozice intelektuála, který věří, že svými kritickými postoji v roce 1968, jež z něj učinily disidenta, odžil svá aktivistická léta“ (Nodl 2009: 239).

V následující pasáži je příslušnost ke komunistické straně označena za cosi negativního a zamlčovaného: „Uvědomil jsem si, že [...] tématu svého několikaletého členství v komunistické straně jsem se vyhýbal [...]“ (I/7). Ve zdůvodnění osobního ostychu vůči tomuto tématu pak zazní příkrý soud: „Komunistickou stranu anebo přesněji komunistické hnutí už dlouhou dobu považuji za zločinné spiknutí proti demokracii. A člověku není příjemné připomínat si, že byl, byť poměrně krátkou dobu, členem právě této strany“ (I/7). Členství v komunistické straně je tedy opakovaně charakterizováno jako krátkodobé, zatímco za „zločinné spiknutí“ ho autor považuje „už dlouhou dobu“. Proti chvilkovému omylu stojí

---

<sup>1</sup> V rozhovoru s Erikem Taberym z roku 2009 uvádí Ivan Klíma, že šlo o Adama Drdu (Klíma 2009b: 42).

<sup>2</sup> U citací z autobiografie Ivana Klímy *Moje šílené století* používáme pro větší úspornost odkaz na číslo svazku a za lomítkem číslo strany.



dlouhodobé pevné přesvědčení, k němuž dospěl po svém prozření. Skutečností nicméně je, že Ivan Klíma byl členem komunistické strany od roku 1953 do roku 1970, tedy 17 let.

Ústřední téma autobiografie je zde dáno hledáním motivace „ideologického omylu“ a cesty vedoucí k pozdějšímu vystřízlivění a příklonu k disentu. Klímovy paměti se tak řadí mezi nemalé množství (středoevropských) autobiografických textů, v nichž se autoři vyrovnávají se svým členstvím v komunistické straně (Fialová 2007). Obvykle přitom popisují svůj vývoj od počáteční důvěry v komunistickou ideologii, přes okouzlení, rozčarování, až k pochopení její totalitní podstaty. Prvotní pozitivní vztah ke komunistickému režimu je s ohledem na další vývoj událostí zpětně hodnocen jako zahanbující a neprozíravý.<sup>3</sup> Tyto autobiografie vznikající a vycházející od devadesátých let 20. století vstupovaly do společenské situace po pádu komunismu, a je proto logické, že inklinují k sebeobhajujícímu vyznání (viz Soukupová 2018b; srov. Mayer 2009: 52–54).

Přiznání vlastních chyb je s žánrem autobiografie velmi úzce spojeno. Ostatně už zakládající text autobiografické literatury, *Vyznání* sv. Augustina, je vyznáním hříchů, které Augustin páchal před svou konverzí. Podobně i Jean-Jacques Rousseau odhaluje ve *Vyznáních* své nečestné a zavrženíhodné jednání. Oba tyto kanonické texty mohou pisatelům autobiografií sloužit jako vzory a dávat jim modelový příklad toho, co může být v knize tohoto žánru tematizováno (srov. Soukupová 2017a, Wagner-Egelhaaf 2018: 318) – a to aniž by je autoři autobiografií museli nutně číst či znát. Jejich vliv je natolik výrazný, že se staly součástí morfologie žánru. Dlouhá tradice konfesijních autobiografií zakládá u recipientů zkušenost, že autobiografie často obsahují přiznání chyb i pokání. Jestliže tedy vypravěč hned v úvodu označuje své okouzlení komunismem za politováníhodný omyl, určuje tím recepční rámec textu, jenž nastavuje chápání *Mého šíleného století* jako obhajoby. V rámci analýzy bude tudíž třeba zodpovědět otázku, jakým způsobem, pomocí jaké strategie a jakých narativních prostředků se Ivan Klíma se svým členstvím v komunistické straně vyrovnává a jaký životní příběh ve své autobiografii vypráví.<sup>4</sup>

## I. Charakter textu

Další z formulací obsažených v předmluvě, které mají čtenáři naznačit, jak Klíma své paměti chápe a jaký druh textu čtenáři předkládá, je tvrzení: „Nehodlám psát obvyklé paměti

---

<sup>3</sup> Srov. „Fandil jsem pochopitelně komunistům, protože jsem byl blbej, [...]“ (Klíma 2015: 70).

<sup>4</sup> Srov. „Je to jako s detektivkami, kde vystupuje inspektor Columbo – hned na úvod víme, kdo je vrahem, ale s napětím vyčkáváme, jak jej policista odhalí“ (Tabery 2009: 48).

[...]“ (I/8). Tento výrok přitom necílí k tomu, abychom vnímali *Moje šílené století* jako experimentální text, ale směřuje k žánrově ozvlášťující kompozici obou svazků knihy. Každá z šestnácti, respektive devíti, memoárových kapitol dvou svazků autobiografie je doplněna esejem, který rozvíjí témata v kapitole nastolená.<sup>5</sup> Jako „obvyklé paměti“, vůči kterým se Klíma v předmluvě vymezuje, má čtenář pravděpodobně chápat takové, jejichž retrospektivní narativ není narušován oddělenými úvahovými pasážemi, tedy jakýsi ideál žánru autobiografie (srov. Soukupová 2015a). Jaký je však důvod a účinek tohoto specifického narativního postupu, jímž autor narušuje svůj životní příběh esejistickými odbočkami?<sup>6</sup> Eseje jsou do knihy zařazeny primárně proto, aby zakotvovaly autorovo životopisné vyprávění do obecnějších politických, společenských či historických kontextů. Klíma v nich mnohé ze svých osobních zážitků, činů, názorů nebo rozhodnutí reflektuje v širší perspektivě; konkrétní události, zmíněné ve vzpomínkové části, mu tak slouží jako východiska pro obecnější rozvíjení témat v rámci esejů.

Ve velké části esejistických textů (především prvního dílu autobiografie) Klíma komentuje podstatu totalitních režimů. Vychází ze svých zkušeností s nacismem a komunismem (k nimž také odkazuje šílenství, které proniklo do názvu knihy): „Mého života se bezprostředně dotkly vlády dvou obzvláště krutých diktátorů“ (I/270). Mezi oba režimy pak klade rovnítko a v souladu se vstupní tezí o zločinné povaze komunismu dokládá, že jak nacismus, tak komunismus jsou založeny na totalitárním principu. Jeho úvahy o charakteru těchto režimů přitom nejsou myšlenkově originální, jak ostatně konstatovali i recenzenti: „Tyto pasáže jsou nutně slabší už proto, že jde o dodatečné potvrzování toho, co před Klímou už mnohem přesněji řekli jiní (Koestler, Arendtová, Nolte)“ (Rychetský 2010: 34).

---

<sup>5</sup> Eseje z prvního dílu *Mého šíleného století* nesou názvy: „O mezní zkušenosti“, „Ideologičtí vrazi“, „O mstě a odplatě“, „O utopiích“, „O vítězích a poražených“, „Strana“, „Revoluce – teror a strach“, „Zneužití mládí“, „Potřeba víry“, „Diktatura a diktátoři“, „O zradě vzdělanců“, „Temno v hlavě aneb O propagandě“, „Umění v nesvobodě“, „O dogmaticích a fanaticích“, „Unavená diktatura a rebelové“, „Na závěr“. Eseje z druhého dílu: „Sny a skutečnost“, „O nenásilném odporu“, „Emigrace aneb život v nesvobodě“, „Okupace, kolaborace a intelektuální lůza“, „O sebekritice“, „(Tajná policie)“, „O solidaritě“, „O elitách“, „Závěrem“.

<sup>6</sup> V roce 2013 vyšla jako anglický překlad Klímovy autobiografie zkrácená, jednosvazková verze *My Crazy Century* (Klíma 2013). V ní je osmnáct vybraných esejů zařazeno až za vzpomínkovou část knihy (prolog, část I, část II a epilog). Nakladatelská poznámka ke zkrácené verzi uvádí: „With the help of the author and the translator, this edition has been abridged from the original Czech edition, which was published in two volumes. It is our hope that the full unabridged translation will be published in the future“ (Klíma 2013: nečíslováno).

Dané Klímovy eseje mají současně ještě jednu společnou motivaci – jejich cílem je formulovat jakousi „teorii diktatury“, která by platila pro všechny totalitní systémy. To však vede až k silně dogmatizujícímu a zjednodušujícímu vnímání autoritářských režimů; když vedle sebe například klade nejen nacismus a komunismus, ale i islámský fundamentalismus: „Nacisté zdůrazňovali poslání národa, komunisté poslání pracující třídy, dnes teoretici muslimského fundamentalismu zdůrazňují očistné poslání své náboženské víry zjevené v Koránu, [...]“ (I/206). Autorovým záměrem je ukázat, že totalitní myšlení nezmizelo s pádem komunismu; v esejích „Ideologičtí vrazi“ a „Zneužití mládí“ jako analogie uvádí události aktuální v době psaní autobiografie: teroristické útoky v Beslanu v roce 2004 (I/43), protesty dětí v pakistánském Karáči v roce 2006 (I/204) či prohlášení al-Kájdý (I/438). Dobová ukotvenost těchto formulací a zřejmá ztráta aktuálnosti a naléhavosti jasně odhalují míru generalizace, jíž se Klíma ve své autobiografii v rámci esejistických kapitol dopouští: „Všechny ideologie minulosti, které vedly k vraždění, se mohly rozvinout teprve tehdy, když dokázaly vyčistit mozky lidí od všeho, co vyhlásily za nepatřičné [...]. V tom se nelišily od současných ideologií, které vedou k teroristickému vraždění“ (I/8). Generalizace se však netýká jen ideologických témat; i v rámci dalších esejistických kapitol Klíma používá často silná tvrzení, která ničím nerelativizuje ani neproblematizuje; například: „Unavená diktatura už nevraždí, dokonce ani nevynáší doživotní žaláře, o to víc se snaží korumpovat“ (I/465).

Tak jako eseje o totalitární povaze komunismu a nacismu, ani další Klímovy úvahové pasáže nemají za cíl být originálními intelektuálními výkony ani riskantním ohledáváním vlastní identity, jež často spojujeme s žánrem eseje (Jamek 2017: 18). Nenajdeme zde poučenou historickou, politologickou či společenskovední analýzu – jedná se spíše o eseje vystavěné na základě laického zamyšlení. Úroveň sdělovaných informací vychází z obecného povědomí, texty mají sumarizující charakter a podání historických událostí je silně zjednodušující: „Většinu Němců mimo území německého státu pak vyhnali z jejich domovů, aniž se kdo ptal na jejich osobní vinu“ (I/88); „Dějiny moderní doby jsou prostoupeny revolucemi a převraty, které vždy probíhaly za nadšeného souhlasu davu v ulicích“ (II/129).

Klíma v esejích cituje množství heterogenních autorů a textů beletristických i odborných (od Kierkegaarda, přes *Bhagavadgítu* či Baconův *Nový organon*, po Hössovy paměti), neuvádí ale bibliografické údaje citací, a někdy ani názvy daných děl. I z toho vyplývá, že neusiluje o odbornost a průkaznost – úryvky cizích textů mu slouží „jen“ jako dokladový materiál pro konstrukci historicko-společenského kontextu jeho života. Zároveň však mají tyto esejistické části i rétoricko-persvazivní funkci; mají potvrzovat obraz (modelového)

autora jako spisovatele a intelektuála, jenž se orientuje ve světové faktické i beletristické literatuře. Stejnou funkci jako citace ze světové literatury mají výkladové historické exkurzy do minulosti, jež mnohdy uvádějí témata, k nimž se Klíma hodlá vyjádřit (př. „Naši nevelkou zemi opakovaně postihovaly vlny emigrace. První velká vlna, která následovala po prohrané bělohorské bitvě, je pozapomenuta. Ale už tehdy utíkaly ze země její elity“; II/116) či diachronní pohled na určitou problematiku (Klíma například v rámci vlastních vzpomínek zmíní socialistickou „utopii“ a následně vřadí do textu esejistickou podkapitolu o utopiích obecně, od Platona a Campanelly až k Marxovi).

Pravidelné střídání kapitola–esej na rozsahu 900 stran působí monotónně.<sup>7</sup> Vzhledem ke zjednodušujícímu a neoriginálnímu charakteru úvahových pasáží je na místě se ptát, kdo je jejich modelovým čtenářem – Klíma totiž uvádí například i tak banální informace, jako že Národní divadlo „jen pár týdnů po svém otevření v srpnu roku 1881 vyhořelo“ (II/31). Pokud by měly esejistické části čtenáře poučit, pak necílí na recipienty vzdělané (jelikož informace o požáru Národního divadla patří k základnímu vzdělání) nebo na domácí publikum.<sup>8</sup>

V již zmíněné předmluvě Ivan Klíma s odkazem na rozhlasové vysílání píše: „Myslím, že by to posluchače zajímalo“ (I/7), což následně doplní názorem, že většina lidí se v současnosti o příčiny událostí první poloviny 20. století nezajímá: „Koho ještě dnes mohou zajímat příčiny, proč tolik lidí v mé generaci podlehl ideologii, která svými kořeny hluboko tkvěla v myšlení, v sociální situaci a ve společenských náladách z přelomu devatenáctého a dvacátého století?“ (I/7). Jeho eseje chtějí poučit čtenáře, který se pravděpodobně danými tématy dosud nezaobíral. Modelový čtenář Klímovy autobiografie je určen jednak neznalostí české minulosti (kterou mu mají přiblížit tematicky pojaté eseje) a jednak tím, že se původně mělo jednat o posluchače BBC, tedy do určité míry recipienta zahraničního, neobeznámeného i s kanonickými československými historickými milníky (Janoušek 2010: 72).<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Jak píše Pavel Janoušek, esejistické části sice „ostenzivně prokazují autorovu intelektuální úroveň a sečtělou, jakož i jeho schopnost přesnými formulacemi výstižně pojmenovávat podstatu zvoleného problému. [...] Je s nimi jediná potíž: záhy začnou nudit a ponoukat čtenáře k tomu, aby je přeskakoval. Věcně, informačně i myšlenkově totiž říkají přesně to, co se od takových úvah dá očekávat. Aniž by jakkoli překvapily a zaujaly novostí a odlišností, osobitostí“ (Janoušek 2010: 72; srov. Pleska 2011, Stehlíková 2010, Dimter 2009, Zídek 2009).

<sup>8</sup> Srov. „Pro odborné čtenáře – historika, politologa – totiž mohou být některé Klímovy ‚odborné‘ postřehy někdy povrchnější a zjednodušené“ (Randák 2010: 258).

<sup>9</sup> Zacílení na zahraničního čtenáře je ovlivněno i tím, že Ivan Klíma dlouhodobě patří mezi nejpřekládanější české autory (srov. Klíma 2015).

Eseje tedy balancují na hraně poučených shrnutí a klišé. Podstatnější však je, jakou roli (kromě již zmíněné intelektuálské autostylizace) mají úvahové části pro celkové vyznění Klímovy autobiografie. V několika kritických reflexích, které se objevily brzy po vydání *Mého šíleného století*, se nachází ocenění právě esejistických částí: „[J]de o velmi zdařilé memoáry, které by mohly být dobrým průvodcem po 20. století zejména pro mladší generace“ (Tabery 2009: 48). „[V]idím hlavní příspěvek k pochopení ‚šíleného století‘ v úvahách přiřazených ke každé kapitole pod jasnými tituly“ (Jerie 2010: 39). V těchto reakcích je akcentována vysvětlovací funkce Klímovy autobiografie („průvodce po 20. století“; „pochopení“) a jeho osobní příběh, narušovaný a tříštěný právě vkládanými esejí, ustupuje v pozornosti recenzentů do pozadí, respektive vysvětlující a edukativní účel je připisován celému textu: „Ostatně jeho příklon ke komunismu stál v pozadí sepsání předkládané knihy – potřeba vysvětlit a snad se i vypořádat s otázkou, jak došlo k tomu, že člověk spjatý s disentem, demokraticky smýšlející člověk, se mohl stát v jedné z životních etap věřícím komunistou“ (Randák 2010: 258).<sup>10</sup>

Eseje mají celé autobiografii dodávat zdání nezaujatého a poučeného pohledu na minulost. Klíma zvoleným kompozičním postupem – tedy prokládáním osobního vzpomínkového narativu úvahovými částmi – vytváří kontext, jež čtenáři poskytuje jako klíč ke čtení svého individuálního životního příběhu. Vkládané eseje nejsou odbornou přílohou Klímovy autobiografie pro poučení neznalých; jsou nedílnou součástí jeho sebeprezentace. Úvahová část „je poněkud didaktickým shrnutím slušných názorů humanisticky smýšlejícího intelektuála, který se dostatečně poučil a rád by poučil i jiné, kdyby se ocitli v podobné situaci“ (Peňás 2009: 71). Tím, že zasazuje zlomové situace svého života do širšího kontextu, jež si sám určuje, zmírňuje dramatickost jejich vyznění: jeho nadšení socialistickou ideou se v souvislostech zmiňovaných v esejí o socialistické utopii náhle nezdá tak blouznivé; jeho poválečná nenávist k Němcům se v kontextu eseje „O vítězích a poražených“ jeví pochopitelnější apod.

Vypravěč zároveň využívá „odborného“ stylu esejů k nastolení distance od svých činů a rozhodnutí, o nichž vypráví ve vzpomínkových částech. V esejistických částech Klíma prezentuje své současné, poučené názory z doby psaní textu (tedy z let 2005–2010), a téměř nezmiňuje vlastní životní vývoj, a to ani když se obecně vyjadřuje k událostem, jež sám podobně prožíval. V rámci úvahových a vzpomínkových kapitol se tak objevují protichůdné

---

<sup>10</sup> Převažujícímu vnímání Klímovy autobiografie jako především informativního textu naučeného charakteru odpovídá i její ocenění v kategorii literatury faktu v rámci ceny Magnesia Litera v roce 2010.

pasáže, které jen zdůrazňují Klímovu snahu oddělit své tehdejší „já“ od nynějšího: v eseji „Zneužití mládí“ například píše: „[Č]ást mladé generace včetně mladé inteligence aspoň na čas několika let podlehla komunistické agitaci, anebo se jí dokonce sama činně účastnila“ (I/212). Konstatuje to neúčastně, ve třetí osobě, jako by se ho to netýkalo, přestože se v předmluvě z členství v komunistické straně kaje a o pár stránek dále vzpomíná: „My mladí jsme nepamatovali už nic, anebo jen tak málo, že jsme byli ještě s to uvěřit ideologickým smyšlenkám o minulosti, přítomnosti i budoucnosti“ (I/257).

Esejistické komentáře Ivan Klíma píše z perspektivy někoho, kdo prohlédl a kdo „už ví“, aniž by explicitně hodnotil své konání v minulosti.<sup>11</sup> V leckdy didaktických a moralizujících pasážích se tak prezentuje jako příkladný humanista a demokrat. V kontextu tvrzení, jež odpovídají perspektivě poučeného a zmoudřelého autora, mají být recipovány vypravěčovy starší názory – jež prezentuje v retrospektivních kapitolách – jako chybné. Proto Klíma využívá dvojí perspektivu (srov. Phelan 2001) a ve vzpomínkových částech své autobiografie konstruuje zcela odlišné hledisko než v esejích, a to na základě své současné představy o tom, jaký v minulosti byl a jak skutečnost prožíval.

## II. Perspektiva vyprávění

Vzhledem k tomu, že zvolená perspektiva<sup>12</sup> je podstatným kompozičním a významovým činitelem narativu a ovlivňuje prezentaci postav, je třeba se v Klímově autobiografii soustředit na toto hledisko „minulého já“, která se má záměrně lišit od hlediska vypravěče, tedy „píšícího já“ (srov. Macek – Tyrlik 2010: 6). Perspektiva „píšícího já“ je v autobiografii co do množství dostupných informací přirozeně omezená a přiznaně subjektivní – perspektiva hrdinova „mladšího já“ je však v *Mém šíleném století* v porovnání s ní stylizována jako neznalejší a nepoučenější: liší se tedy nejen časově, ale i epistemologicky. Specifika tohoto pohledu je možné sledovat na několika rovinách, především v rámci hlediska hodnotícího

---

<sup>11</sup> Srov. autorovo vyjádření v rozhovoru: „Na konci každé kapitoly jsem ale připojil esej, který už je psán z dnešního pohledu, protože člověk za padesát let přece jen zmoudřel a už snad leccos pochopil o podstatě toho, co se dalo“ (Klíma 2008: 13).

<sup>12</sup> Perspektivou zde míníme především její kvalitativní nastavení – textově vyjádřené kognitivní, psychologické nebo světonázorové vzorce vnímání a hodnocení; nikoli nastavení kvantitativní – otázku narativního zprostředkování; v terminologii G. Genetta tedy fokalizaci, nikoli distanci (Genette 1983; srov. Bromanová 2006, Balová 2004).

a ideologického (Uspenskij 2008: 9–29),<sup>13</sup> jež se projevují v tom, jaké postoje hrdina zaujímá a jak posuzuje svět, který je v textu zobrazen. Názor postavy se odráží v užitých jazykových prostředcích v rámci narativu, a je proto nutné zaměřit se na literární strategie, které autor k vyjádření tohoto hlediska postavy používá.

Nejzřetelnější je přirozeně rozdíl mezi „píšícím já“ (tedy „já“ esejistických částí) a „minulým já“ v kapitolách, jež jsou věnovány autorovu útlému dětství (srov. Lange 2008). Autor vytváří distanci především užíváním specifického lexika, frází či myšlenkových zkratk, jež jsou příznačné pro dětskou řeč a dětské uvažování: „V jedné z továren, které se říkalo Kolbenka, pracoval tatínek. Byl inženýrem a doktorem, nikoli však doktorem, co léčí lidi, jak mi vysvětlila maminka. Léčil motory a stroje [...]“ (I/11).

Ryze dětskou perspektivu vypravěč zaujímá v prvních čtyřech kapitolách. Právě ty jsou zároveň věnovány událostem třicátých a čtyřicátých let, tedy nástupu nacismu, druhé světové válce a holokaustu. I při popisu těchto událostí Klíma udržuje nepoučenou dětskou dikci:

„Německá vojska až neuvěřitelně rychle zabírala všechny ty barevné cancoury, co představovaly jednotlivé státy, které jsem se naučil bezvadně rozeznávat: Holandsko, Belgie, Francie, Dánsko, Norsko, Jugoslávie, a ještě ke všemu se ničemný pacholek Hitler dohodl s jakýmsi Stalinem, který vládl Sovětskému svazu, že se jejich říše budou přátelit.“ (I/18)

Naznačuje tím, že jeho vnímání začátku války bylo od počátku naivní a zjednodušující a že v té době ještě zcela nechápal, jaké může mít vypuknutí války důsledky pro životy všech lidí. Podobně si Klíma počíná, když vykresluje potlačování svobody židovských obyvatel v protektorátu tak, jako by se represivní opatření týkala jen jeho: „Pak *mi* protektorátní úřady zakázaly chodit do školy, do kina i do parku a o málo později *mi* nařídily nosit hvězdu“ (I/19; zvýraznila K. S.). Tím poukazuje na to, že to, co tehdy jako dítě vnímal, nedokázal zasadit do celkového společenského a politického kontextu.

Tento stylizovaný naivní a zjednodušující pohled Klíma udržuje i při vyprávění o Terezíně. Tam jako dítě strávil tři a půl roku a zemřeli zde jeho prarodiče, přesto v narativu

---

<sup>13</sup> Boris Uspenskij ve své *Poetice kompozice* rozlišuje čtyři hlediska: frazeologické, ideologické, psychologické a časoprostorové, nicméně v rámci současné naratologie panuje shoda, že frazeologická rovina je ostatním třem nadřazená. Srov. „Pokládám frazeologii za způsob zprostředkování fokalizace, a nikoli za jeden z jejích aspektů“ (Rimmon-Kenanová 2001: 90).

převládají nostalgické vzpomínky na toto období: „Možná mě klame paměť, která vypudila nepříjemné vzpomínky, ale dnes mi připadá, že jsem nevnímal nějaké kruté utrpení – přijímal jsem to všechno jako zajímavou změnu“ (I/22). Obraz dění v koncentračním táboře, který je v obecném povědomí vnímán jako místo utrpení, podléhá harmonizační tendenci, jež vede k zobrazování dětství jako ideálního světa, kdy bylo všechno jednoduché a jednoznačné (srov. Soukupová 2016a). Idealizace dětství v Terezíně, jež může vyznívat paradoxně, Klímovi slouží k udržování dětské perspektivy, která totiž nemá jen úlohu ozvláštnit vyprávění o určité době, ale nastavuje zásadní konstrukční princip celé jeho autobiografie *Moje šílené století*. V Klímově autobiografii se dětská a nepoučená perspektiva proti očekávání neomezuje pouze na kapitoly, jež jsou věnovány vzpomínkám na předškolní či školní dětství, a naopak přetrvává i v kapitolách dalších, ve kterých vypravěč líčí dospívání, ale i dospělost.

Stylizací do dětského vnímání autor poukazuje na svou tehdejší neznalost a nezkušenost v konfrontaci se současností.<sup>14</sup> Otázkou je, z jakého důvodu Ivan Klíma pomocí hodnotové a epistemologické perspektivizace konstruuje obraz sebe sama jako nezkušeného a nezralého. Jestliže tedy Klíma nevyužívá dětské, a tedy zjednodušující a schematizující hledisko pouze pro evokaci dětství jako ukončené životní etapy, slouží mu v celém vyprávění pravděpodobně k něčemu jinému. Vzhledem k účelu autobiografie, jež autor specifikoval v předmluvě, je namístě zaměřit se na zobrazení zásadních událostí souvisejících s komunistickou stranou.<sup>15</sup> Do jaké pozice – s ohledem na ne už dětskou, ale dětinsky prostomyslnou a naivní perspektivu – se tedy Ivan Klíma situuje v souvislosti s únorovým převrácením roku 1948, při zatčení a odsouzení otce a při vstupu do strany?

Prvním symbolickým gestem přihlášení se ke komunismu je v Klímově autobiografii jeho chování během února 1948. Nejedná se o ryze politické vyhlášení příslušnosti k organizaci KSČ, celá situace je vykreslena spíše jako vychloubačné vyjadřování sympatií v rámci školního kolektivu:

---

<sup>14</sup> Ivan Klíma potvrzuje tento záměr v rozhovoru s Erikem Taberym: „Když jsem to psal, tak jsem se snažil, abych ze sebe v těch vzpomínkových pasážích nedělal moudřejšího, než jsem byl“ (Klíma 2009b: 42).

<sup>15</sup> Už proto, že vypravěč před nastolením podstatného tématu poválečného politického vývoje deklaruje: „[O] politiku jsem se zajímal málo“ (I/117). Srov. „A já sám byl polovzdělaný a zaslepený, nezajímal jsem se o čistky, které proběhly nejen na této fakultě, ale i na ostatních vysokých školách, ve všech novinách, časopisech či v rozhlase, nezaznamenal jsem ani zprávy o spisovatelích, které soudili a zavřeli anebo jim aspoň nepovolili publikovat, nesledoval jsem diskuse, které se v téže době vedly o socialistickém realismu, o novém hrdinovi či o ideovosti literatury“ (I/159).



„Pak už se událo to, co mělo naší zemi už navždy zajistit komunistickou budoucnost. Vše proběhlo tak rychle a nekrvavě, až jsem ve své prostomyslnosti podlehl zdání, že se to pouze naplnila vůle většiny. Dokonce jsem požádal tatínka, abych si mohl půjčit jeho komunistický odznak.

Trochu se podívoval, nač ho potřebuju, ale nakonec mi ten kovový fetiš půjčil. Příštího dne ráno, abych dal najevo, na čí straně v téhle historické chvíli stojím, jsem si jej zapíchl do klopky saka, vlastně jen o kousek výš, než jsem kdysi nuceně a zahanbeně nosil přišitou Davidovu hvězdu. Ten kovový odznak s malými písmenky KSČ jsem pyšně nosil několik dní, než mě maminka napomenula, abych nepředstíral něco, co nejsem.“ (I/123)

Hodnocení tehdejšího chování je obsaženo ve formulaci: „ve své prostomyslnosti [jsem] podlehl zdání“, pomocí níž vypravěč sám sebe v minulosti zároveň nelichotivě charakterizuje jako prostoduchého, až hloupého. Popis odznaku jako „kovového fetiše“ není neutrální, ale nese negativní konotace. Podobně propojením nacismu a komunismu skrze analogii odznaku s kovovou hvězdou vypravěč zdůrazňuje svou tehdejší nevědomost. Je příznačné, že k odložení odznaku je donucen maminčiným napomenutím – tím je jeho chování zvnějšku, navíc rodičovskou autoritou označeno za nevhodné a situuje ho to ještě více do dětské role.

V rámci konstrukce dětské perspektivy hraje u frazeologické roviny roli i míra zprostředkovanosti řeči postav, tedy jakým způsobem vypravěč využívá střídání přímé a nepřímé řeči. Napodobování typických znaků něčí mluvy v rámci nepřímé či polopřímé řeči často vede k parodizaci jeho hlediska (srov. Uspenskij 2008: 56–57, pozn. 65). To využívá i Ivan Klíma, když inscenuje svůj rozhovor s ředitelkou školy. Sám sebe zesměšňuje především doslovným opakováním jejích replik v rámci nepřímé řeči:

„Slyšela jsem taky, pokračovala, že bratří Synkové jsou tví příbuzní.

Řekl jsem, že to byli mí strýcové.

Byli to opravdoví hrdinové, řekla, jsi na ně jistě pyšný.

Přisvědčil jsem, že jsem na ně pyšný.

A tví rodiče jsou ve straně?

Řekl jsem, že ve straně je jen tatínek.

A ty, řekla vyčítavě, ty nejsi ani ve Svazu mládeže.

Pochopil jsem, že bych se měl stydět za to, že nejsem ve Svazu mládeže.“ (I/125)

Narativní logika této scény využívá zavedené konceptuální schéma, v němž není vstup do nějaké organizace, zde do strany, individuálním rozhodnutím, ale je hrdinovi nabízen jako vyznamenání, jež je spojeno s představou hierarchického postupu (Mayer 2009: 128). Podobných literárních prostředků jako v případě výše zmíněné epizody s odznáčkem využívá Klíma ke stejnému účelu i při vyprávění o svém přijetí za kandidáta na členství v KSČ o tři roky později:

„[...] ze schůze jsem odcházel se slavnostním pocitem, že jsem byl přijat mezi ty, kdo jsou odhodláni věnovat všechny své síly, aby vznikl nový, spravedlivý řád, uskutečnit, o čem snili ti největší duchové, ať už to byl Platon, Hus, Marx, Lenin, či nejskvělejší ze všech živých, veliký Stalin.

Doma jsem předvedl svůj nový průkaz, ale ke svému překvapení jsem se žádné pochvaly nedočkal. Tatínek jen řekl: Bylo to tvé rozhodnutí! Maminka se tvářila pochybovačně: Tos nemohl ještě aspoň chvíli počkat?

A můj třináctiletý bratr poznamenal, že takovým jako jsem já, u něho ve třídě říkají čerstvě vylíhlí rudoši.

Copak už jsou i u vás? užasla maminka.

Ne, vysvětlil bratr, ale všude kolem.“ (I/145)

Naivitu svých tehdejších názorů Klíma ironizuje na řadě „velkých osobností“, mezi něž se v povznesené náladě po přijetí mezi kandidáty strany staví. Záměrně patetická adjektiva („nejskvělejší ze všech živých, veliký“) u postavy Stalina připomínají ustálené oslavné formulace padesátých let. To vypravěč využívá k parodické aluzi na tehdejší jazyková kliše.

Hrdina je reakcí okolí zesměšněn a to, na co byl hrdý, je zneváženo. Jako narativní schéma pro tuto epizodu Ivan Klíma zvolil situaci, v níž se chce malé dítě něčím pochlubit, čeká, že bude oceněno, pochváleno, ale vyvolá to pravý opak. Díky tomu je v této pasáži jeho postava vnímána jako dětská a jeho naivita čistá a bezúhonná, přestože mu v roce 1951 bylo dvacet let. I jeho mladší bratr, u nějž je explicitně uveden věk třinácti let, je v kontrastu k němu prezentován jako vyzrálější a poučenější.<sup>16</sup> Tak jako další čeští a středoevropští autoři,

---

<sup>16</sup> Stejně se Klíma vůči svému mladšímu bratrovi situuje do role nezralejšího i v dalších epizodách: „O podivně vstřícné a mecenášské organizaci jsem příliš neuvažoval, zato můj dvacetiletý bratr, když jsem se o té skvělé nabídce doma zmínil, suše poznamenal: chtějí si tě koupit“ (I/338). Příznačné je, jak Ivan Klíma tuto stylizaci postavy bratra ve své autobiografii reflektuje v rozhovoru z roku 2015: „[Tomáš Brolík:] Váš o sedm let mladší bratr se vám – alespoň podle vašich pamětí – smál, když jste o pár let později vstupoval do strany. [Ivan Klíma:]

kterí vstoupili do komunistické strany a později se postavili na stranu demokratické opozice (srov. Soukupová 2018b), zobrazuje Ivan Klíma sám sebe jako nezralého. Vytváří tak ve své autobiografii odstup od svých tehdejších rozhodnutí a akcentuje názorový rozdíl mezi svým „tehdejším já“ a „já“ současným.

Je pravděpodobné, že autor v té době doopravdy nezralý byl, určující však je, jak tuto skutečnost transformuje do narativu autobiografie a že na dané skutečnosti takto vzpomíná. Jestliže svůj vstup do strany popíše způsobem, jímž evokuje naivitu a nezralost, sugeruje čtenářům, že se nejednalo o promyšlený a rozvážený krok, ale o jakýsi životní přešlap, na který není hrdý, ale jenž je také plně omluvitelný. Vychází ze stereotypního přesvědčení, že mladí lidé toho o světě moc neví, a proto by se jim měla chybná rozhodnutí odpouštět. U jeho generace bylo v poválečných letech nadšení komunistickou ideou pochopitelné.<sup>17</sup> Klíma však píše spíš o naivitě a zdůrazňuje jiné odstíny svých tehdejších rozhodnutí než nadšení:

„Navzdory mnoha ojedinělým životním zkušenostem jsem měl o životě jen bláhové představy. Ještě jsem nepolíbil děvče, nebyl jsem nikdy u výsledku, nezajímal se o osudy těch, které podivně zatkli a odsoudili, a ani mne nenapadlo srovnávat počínání současné vlády s počínáním vlády nacistické.“ (I/154)

Specifickou a exponovanou je v Klímově příběhu epizoda zatčení a odsouzení jeho otce v roce 1953. I zde je vyprávění vedeno skrze stylizovanou naivní perspektivu. Hrdina je zobrazen jako nechápavý, nevnímající společenské změny v souvislosti s procesem se Slánským (I/171–175).

„Večer, maminka už spala, si mě [tatínek] zavolal do kuchyně, kde pracoval a spával, a chvíli jako by se rozmýšlel, jestli mi má povědět to, proč si mne zavolal. Pak řekl. ‚Po mně jdou taky.‘

Nerozuměl jsem mu.

[...]

Namítl jsem, že se mu přece nemůže nic stát, když nic špatného neudělal; i kdyby něco špatně spočítal, přece by to nebyl zločin.

---

Že by se mi přímo smál? Možná jsem pouze v těch pamětech potřeboval někoho, kdo by se mi smál, je to přece jen literatura“ (Klíma 2015: 70).

<sup>17</sup> V knižním rozhovoru s Milenou Nikolovou se Klímově tehdejší víře v komunismus píše jako o „dětské nemoci“, již si prošlo množství českých intelektuálů (Nyková 2001: 62).

Tatínek přikývl a jen se smutně usmál.“ (I/175)

Explicitně je vyjádřeno, že hrdina nerozumí tomu, co mu chce otec naznačit, a tedy netuší, že dochází k politicky motivovaným perzekucím. Dětinskost názorů je zřejmá z naivní argumentace i následné otcovy reakce.

Dětská role je hrdinovi pomocí oslovení připisována i ve scéně setkání s obhájcem před soudním přeličením s Klímovým otcem. Odpověď mladého Ivana Klímy je znovu nevědomá a má vyjadřovat jeho neschopnost rozklíčovat naznačované významy:

„[O]slovil mě ‚milý hochu‘ a sdělil mi, že vyšetřování, jak zjistil ze spisů, zjevně usilovalo dokázat mému panu otci sabotáž, ale pak, jak jistě vím, došlo ke změnám obecnějšího dosahu, a teď vlastně, on nechce nic předpovídat, sám to vidím, ale vypadá to, že by se mohl pro otce dožadovat i zproštění viny. Ujistil mě, že udělá, co je v jeho silách, i když jak jistě vím...

Řekl jsem, že nevím, co má na mysli.

Dneska, vysvětlil, zmůže advokát míň než, rozhlédl se, zda u okolních stolků nikdo neseď, a téměř zašeptal: zmůže míň než uklízečka na okresním výboru.“ (I/215)

Ironizace jeho tehdejší naivity je zde opět podpořena kombinací polopřímé řeči postavy advokáta, jež asociuje dobové fráze a neurčité přísliby, a strohé nepřímé řeči postavy Ivana Klímy. Neustálé zdůrazňování nepochopení a neporozumění má ospravedlnit absurditu situace, v níž se Klíma na počátku padesátých let nacházel: právě v době otcova zatčení mu vypršela kandidátská lhůta, a měl být přijat do komunistické strany:

„Jsem připraven zříci se ho, když se ukáže, že se dopustil protistátních zločinů? Na něco takového jsem připraven nebyl. Bylo pro mě nemyslitelné, že by se tatínek zapletl do nějakého zločinného spiknutí, a tak jsem rozčileně odpověděl, že můj otec by se nikdy ničeho takového nedopustil.“ (I/194)

Klíma na jednu stranu deklaruje, že nepochyboval o otcově nevině, na druhou stranu se v roce 1953 stal členem KSČ.

Jestliže své rozhodnutí vstoupit v roce 1951 do strany Klíma zobrazuje jako trapný přešlap, způsobený dětinskou naivitou (viz výše), samotné přijetí popisuje už jako zcela negativní zkušenost, a předjímá tak pozdější obecně přijímané hodnocení členství ve straně

jako něčeho zavrženíhodného. Pomocí literárně příznačné scény neklidné noční chůze po městě (srov. Derdowska 2011: 80–89) líčí svůj vnitřní boj, jako by o jeho přijetí či nepřijetí nerozhodovala strana, ale jako by on sám kolísal mezi několika protichůdnými možnostmi:

„Chodil jsem tehdy dlouho do noci podél břehu Vltavy s podivným pocitem, že můj svobodný pohyb je pouhý prelud, ve skutečnosti se zmítám v kruhu mezi šancemi, které mě svíraly po většinu mého dětství, a všechny brány, co vedly ven, byly uzavřeny. Tentokrát jsem si je dobrovolně uzavřel já sám.“ (I/195)

Hned od začátku jeho plnohodnotného členství získává stranicí negativní konotace. Epizoda přijetí je komponována jako zrcadlový obraz schválení kandidátské přihlášky, jímž se hrdina chlubil rodině a jež spojoval s povznášejícími pocity (viz výše) – po přijetí do strany komentuje své pocity jako pravý opak: „Jenže já neměl ani v nejmenším slavnostní pocit, podobný tomu před dvěma lety, když mě přijímali za kandidáta, spíš mě skličovala úzkost. Jako bych byl právě přijat do jakési nelítostné řehole, kde mohli žádat cokoli, dokonce i to, abych se zřekl vlastního otce“ (I/195). Ve vyprávění na tomto místě převažují motivy tísně („spíš mě skličovala úzkost“), a přestože nejsou zmíněna striktní pravidla a nepříjemné povinnosti se členstvím spojené, implicitně jsou obsaženy v přirovnání k „nelítostné řeholi“, jež asociuje odříkání a poslušnost. Pomocí těchto postupů vypravěč již nevysvětluje a neomlouvá své rozhodnutí, ale vymezuje se vůči straně. Připisuje jí roli všemocného despota („mohli žádat cokoli“), a anticipuje tak své pozdější disidentské postavení, jako by jeho odmítavý vztah ke komunistické totalitní moci byl už tehdy rozpoznatelný.

I když vypravěč v této exponované scéně vykresluje členství ve straně zcela negativně, je možné průběžně v textu narazit na zmínky o výhodách, které mu z této politické příslušnosti plynuly: „V tomto kratičkém období mého života (jistě i díky mému členství ve vládoucí straně) mi všechno vycházelo“ (I/159). „Tak jsem se stal redaktorem Květů. Nepochybně mi pomohlo, že jsem byl členem strany, [...]“ (I/283). Zároveň však Klíma svou postavu v době, kdy byl členem strany, situuje mimo mocenské centrum, do opozice vůči přesvědčeným komunistům a stranickým úředníkům, jako by se na podpoře ideologického systému nijak nepodílel. Ve vzpomínkách na fungování *Květů* opět akcentuje své mládí a zasazuje se do skupiny nových redaktorů, jež staví do – pozitivně konotovaného – kontrastu („málo uvědomělí mladíci“) vůči dogmatické starší generaci:

„V redakci ještě působila uvědomělá a zasloužilá vdova po komunistickém autorovi Egonu Ervínu Kischovi. Tato soudružka rovněž příliš nepracovala, ale zato bděla nad vším, co se v redakci dalo, a zjevně nelibě nesla, že se tu objevili málo uvědomělí mladíci, kteří podle jejího názoru ohrožovali úroveň a především stranické poslání časopisu.“ (I/291)

Podobné formulace lze nalézt i v dalších pasážích věnovaných redaktorské práci v nakladatelství: „Ale my obyčejní redaktoři jsme málo dbali o ideovou čistotu a bylo nám lhostejné, nakolik autoři splňovali požadavky socialistického realismu,“ (I/379) nebo v *Literárních novinách*: „Museli jsme otiskovat i prózy, básně či články, které nám nebyly příliš po chuti, ale nemohli jsme je odmítnout buď proto, že je napsali členové Svazu, tedy našeho vydavatele, anebo proto, abychom nebyli obviněni, že nepřejeme názorům, s nimiž nesouhlasíme“ (I/500). Skrze zdůrazňování snahy o literární kvality oproti ideologické čistotě se Klíma vymezuje vůči vládnoucí straně, přestože byl v dané době jejím členem.

V epizodě, v níž vystupuje jako agitátor, respektive „pracovník na ideologické frontě“ (I/440), vyslaný stranou do Gottwaldova, převládají ironie a parodické citace dobových klišé a frází:

„Za zády jsem měl rudý prapor a kočičím zlatem zdobený fantasmagorický znak. Vycházelo (anebo zapadalo?) na něm slunce obkroužené lipovými ratolestmi a pod tím ve stejném zlatě byl vyveden nápis *Práci čest*. Na protilehlé straně místnosti visely desítky plakátů a nástěnek, na nichž jsem zdálky rozeznal jen titulní výkřiky: *Mladí stavbaři, členové BSP... Soutěž... Následujte... Výzva! Síly míru zvítězí.*“ (I/443, zvýraznil I. K.)

Zdůrazňováním diletantského provedení výzdoby („kočičí zlato“), na níž není patrné, zda slunce vychází, nebo zapadá, a fantaskního dojmu z celé situace vyjadřuje Klíma nepřipadnost a nepřírozenost své role a až komický aspekt tohoto výjevu. Tím se vyhraňuje vůči „pravým“ ideologickým pracovníkům, přestože k nim v očích stranických funkcionářů, kteří ho do Gottwaldova vyslali, přínáležel.

Podobně si Klíma počíná ve vyprávění o svém pobytu na dobříšském zámku, který patřil Svazu československých spisovatelů a kde strávil měsíc v rámci stipendia Literárního fondu. Jistý despekt, který vyjadřuje při popisu osazenstva zámku, jež tvořili stranou přijímaní spisovatelé, vytváří mezi nimi a jím odstup:

„Všichni, co sedávali u velkého stolu, byli členy komunistické strany, která se vydávala za proletářskou. Ale všichni tu přijímali zámecký způsob života. Hodně pozdě vstávali, dlouho sedali u jídla (to tu bylo levnější než v nejlacinější hospodě), po jídle buď odcházeli do svých komnat, nebo na krátkou procházku po parku.“ (I/411)

Jádro problému nespočívá podle této distancující formulace v tom, že se jedná o oficiální autory, ale že si žijí na zámku jako šlechta („odcházeli do svých komnat“). Přestože i on byl členem komunistické strany a chodil na procházky po zámeckém parku (I/406), prezentuje to jako něco, co mu oproti ostatním bylo nepříjemné a co byl ochoten „podstoupit“ jen díky tomu, že zámek nebyl vybaven přehnaně luxusně: „Bydlet na zámku mi připadalo zpanštlé, ale ujistili mě, že [...] pokoje jsou zařízeny střídmo“ (I/404).

Tak jako ve vyprávění o přijetí do strany i zde Klíma akcentuje tísnivou atmosféru, zobrazuje se na zámku v Dobříši jako osamělý a netoužící po společnosti ostatních autorů, mezi něž nezapadá:

„Pomalu jsem se vracel, překonal pocit nenáležitosti a zašel do jídelny. Byla ještě poloprázdná, několik autorů, kteří tu už večeřeli, jsem znal z nakladatelství, ale neodvážil jsem se k nim přisednout. Našel jsem si co nejdlehlší prázdný stůl a objednal si jídlo. [...] Když jsem odcházel, musel jsem ten velký stůl minout, a tu na mě zavolal Jan Drda a žádal mě, abych tak nespěchal a přisedl si k nim. Tady Alice mu říkala, a ukázal na paní Kainarovou, že hraju mariáš, a jim chybí čtvrtý do pauzírovaného.“ (I/407)

Akcentovaná snaha o zachování distance navozuje dojem strachu („neodvážil jsem se“) nebo odporu („co nejdlehlší prázdný stůl“). Navázání kontaktu iniciuje druhá strana a Klíma jako by byl k mariáši téměř donucen. Pro udržení nastavené pozice mimo ideologické jádro strany vypravěč na tomto místě nezmiňuje, že na Dobříši navázal přátelství, která přetrvala do osmdesátých let.<sup>18</sup> Uvádí to až ve druhém dílu své autobiografie, zatímco zde nechává svůj

---

<sup>18</sup> V druhém dílu autobiografie se zmiňuje o svých pravidelných setkáních s Jaroslavem Dietlem jako o „karetním přátelství“: „Za celou dobu jsem se nestýkal ani s jediným oficiálně publikujícím kolegou s výjimkou Jaroslava Dietla, k němuž jsem pravidelně docházel hrát mariáš“ (II/270). Nepíše to explicitně, přesto mu kontakty, jež v Dobříši navázal, přinesly jisté výhody: Jaroslav Dietl v sedmdesátých letech podepsal jeho televizní hru *Podavka*, inženýr František Kocina („který stejně jako já hrával u Jaroslava Dietla mariáš“;

pobyt vyznítl jako nepříjemný („Zámek jsem opouštěl s úlevou, odhodlán sem už nikdy nevzkročit“; I/411).

### III. Význam kompozice textu

Jak už bylo několikrát řečeno, přestože byl Ivan Klíma v padesátých a šedesátých letech, kterým je věnován první díl autobiografie *Moje šílené století*, členem strany, konstantně se v textu situuje mimo ni – na periferii jejího působení nebo vyloženě do opozice. Straně od svého vstupu do ní připisuje negativní znaky a tato tendence se odráží i v kompozici autobiografie. První díl je ukončen sjezdem Svazu československých spisovatelů v roce 1967, po němž byl Klíma spolu s dalšími spisovateli a redaktory propuštěn z *Literárních novin* a vyloučen ze strany:

„Velice se dožadovali, abych se dostavil do jejich paláce, vyslechl ortel a odevzdal jim svoji stranickou legitimaci, ale neměl jsem chuť je už jen zahlédnout. Na dvě urgencye jsem jim odpověděl: [...] *Rovněž stranický průkaz nemohu přinést, neboť jsem jej odevzdal ve své základní organizaci.* Nedodal jsem, že jsem ho odevzdával s úlevou.“ (I/515, zvýraznil I. K.)

Vyloučení ze strany vypravěč líčí jako osvobozující rozhodnutí a jako skutečnost, ke které se dlouho schylovalo.<sup>19</sup> V epilogu prvního dílu autobiografie Klíma volí epizodu ukončení členství ve straně za koncový bod vyprávění. Znovu zde zmiňuje svou snahu porozumět chybám, ke kterým ve jménu komunistické ideologie došlo, a připomíná tedy vysvětlovací funkci svého textu:

„Tak po čtrnácti letech skončilo mé členství v komunistické straně. Skončila také má snaha pochopit, že to, co se dalo, všechno, co nazývali přehmaty, omyly nebo nutnými obětmi na cestě vpřed ke komunismu, ale co ve skutečnosti tragicky poznamenalo životy tak mnoha lidí, byly jen nutné průvodní jevy budování nové společnosti.“ (I/516)

---

II/322) mu v polovině osmdesátých let sehnal práci v Geodetickém ústavu, Jan Otčenášek mu pomohl osvobodit bratra od vojenské služby (I/413).

<sup>19</sup> V rozhovoru s Ondřejem Horákem v *Lidových novinách* Klíma konstatuje: „Já jsem ale, řekl bych, setrval k tomu vyloučení pracoval“ (Klíma 2008: 14).



Věty, jež uzavírají první díl *Mého šíleného století*, vyznívají zcela optimisticky, jako by vyloučení ze strany znamenalo ukončení oné špatné etapy života, ze které se vypravěč vyznává. Explicitně zmiňuje svůj věk, jež konotuje s osvobozením se od vnějších vlivů a dosažením samostatnosti, nebo dokonce dospělosti – a tím naopak svou komunistickou minulost propojuje s mládím a nezralostí:

„Zároveň jsem se cítil osvobozen; [...]. Kupodivu jsem necítil velkou obavu z toho, jaké další tresty mě očekávají, zda mi ještě dovolí otisknout jakýkoli text anebo najít nějaké zaměstnání. Bylo mi šestatřicet let, a byl tedy nejvyšší čas, abych se pokud možno dál bral životem nepodroben nikomu, kdo by si osoboval právo určovat za mě, co je správné a co nikoliv.“ (I/515–516)

Ukončení prvního dílu vyloučením ze strany roku 1967 vyznívá zcela přirozeně a podporuje dojem logického vývoje vypravěčovy osobnosti od dětinského nadšení komunistickou ideou, přes rozčarování během otcova zatčení, až k jednoznačnému rozchodu se stranou během pražského jara.<sup>20</sup>

Změnu jeho pozice vůči moci jako by naznačovala i scéna, jež stojí na úplném začátku dílu druhého:

„Přihodilo se to krátce po tom, co rozehnali vedení svazu spisovatelů a nás redaktory Literárních novin ještě během léta šedesátého sedmého roku do jednoho propustili. [...] Nevím, co mě to napadlo, ale ohlédl jsem se a všiml si, že jakýsi chlapík v džínách a v kostkované košili jako by se pokoušel rychle ukrýt za sloupem u vchodu do divadla. [...] Nikdy jsem ještě nebyl sledován anebo aspoň jsem si něčeho podobného nikdy nevšiml. I při všem svém životním optimismu jsem si musel připustit, že jsem se zřejmě ocitl v jiné kategorii, než v jaké jsem se až dosud pohyboval. V kategorii podezřelých a tedy sledovaných.“ (II/7–8)

---

<sup>20</sup> První díl Klímovy autobiografie *Moje šílené století* není nijak označen jako první díl širšího celku, číslovku II na titulní straně obsahuje až díl druhý. V době vydání prvního dílu tedy *Moje šílené století* figurovalo jako samostatný ukončený text. V žádném z jeho paratextů se nenachází zmínka o případném zamýšleném pokračování. Vyloučení ze strany tak pravděpodobně mělo původně stát jako ukončení celého textu a o to větší význam nese.

Avšak tato změna „kategorie“ a opuštění strany nejsou tak jednoznačné, jak by se v důsledku kompozičního řešení autobiografie mohlo zdát. Ivan Klíma byl v roce 1967 ze strany vyloučen. Na začátku roku 1968 ale KSČ jeho vyloučení zrušila a on členství opět přijal:

„Vědomí, že tím vlastně dali za pravdu tomu, co jsem tvrdil o potlačování svobody slova u nás, mě zaslepilo natolik, že jsem jejich rozhodnutí přijal a neřekl, že jejich legitimaci nechci, už netoužím být zodpovědný jakémukoli nadřazenému výboru ani stranické kázni. (Naštěstí těch pár týdnů, než mě znovu vyloučili, ode mne nikdo žádnou kázeň nevyžadoval.)“ (II/15)

O svém druhém vyloučení však Klíma vypráví až v druhém dílu své autobiografie. Rozhodnutím ukončit první díl vyloučením ze strany autor konstruuje narativní oblouk od dětství k opuštění strany, které tak vyznívá jako zásadní životní zlom a logické vyústění této části příběhu, přestože se následně ukazuje nebýt definitivním. Obnovení členství proto v citované zmínce v druhém dílu knihy působí jako nepodstatný dodatek<sup>21</sup> – Klíma píše „těch pár týdnů“, i když šlo spíše o měsíce. Definitivně byl z KSČ vyloučen v roce 1970:

„Náš časopis znovu zakázali, teď už nenávratně. Mě opětovně vyloučili ze strany. Vzhledem k tomu, že jsem celou dobu poté, co mi vrátili legitimaci, neplatil příspěvky, nechodil na schůze [...] bylo moje vyloučení tak bezesporné, že mi je ani nesdělili, dokonce ani nežádali, abych vrátil legitimaci.“ (II/86)

Ivan Klíma své obnovené členství nezamlčuje, ale vykresluje jako pouhou formalitu („neplatil příspěvky, nechodil na schůze“).<sup>22</sup> Díky dovednému využívání literárních postupů ho odsouvá do pozadí čtenářova zájmu. Jako méně podstatná událost vyznívá především ve srovnání s vyloučením v roce 1967, které je – jako závěr poloviny příběhu – exponovanou a v epilogu široce komentovanou událostí (I/516–517). Druhý díl autobiografie začíná dramatickým

---

<sup>21</sup> Současně svůj návrat do strany spojuje se „zaslepením“ a samolibým uspokojením („dali za pravdu tomu, co jsem tvrdil“), opět ho tedy konotuje s nezralostí a nedospělostí.

<sup>22</sup> Tato formulace však zároveň implikuje, že přijal členství nikoli jako aktivní participaci na budování společnosti, ale pouze jako „čestnou funkci“, jako gesto, jímž strana uznala jeho pravdu.

společenským vývojem, jenž předcházel srpnu roku 1968, do centra pozornosti jsou proto stavěny jiné události, které jeho opětovný vstup a definitivní vyloučení překrývají.<sup>23</sup>

Na začátku druhého dílu se mění i tempo vyprávění, což přispívá k marginalizaci obnoveného členství. Pokud odhlédneme od esejistických částí, Klíma vypráví o svém životě převážně chronologicky. Časovou posloupnost narušuje jen zřídka; v mnoha případech to však činí specifickým způsobem. Anticipace zařazuje do vyprávění v podobě vsuvek, jež vkládá jako ucelené samostatné věty do závorek, čímž je i typograficky vyčleňuje z okolního vyprávění: „Tyto peníze určené spisovatelům nevozil Wolfgang, nevěděl jsem ani, odkud pocházejí (teprve po mnoha letech jsem se dozvěděl, že je posílal Mezinárodní Penklub)“ (II/281).<sup>24</sup> Vedle toho autor často pro uvození anticipace používá obrat „netušil jsem“, jenž uvádí informace o následujícím vývoji událostí:

„Nalodili jsme se také na pramičku, která nás a několik dalších turistů převezla za několik dolarů a na naše vlastní nebezpečí ilegálně do Mexika, abychom se mohli chlubit, že jsme také vstoupili na mexickou půdu. (Netušil jsem, že zhruba za jednadvacet let do téhle země přijedu jako člen dosti oficiální delegace.)“ (II/103)

Informovanost o následných událostech dodává autorovi zpětný pohled a distance. „Netušil jsem“ je pochopitelně pouze rétorický obrat, je zřejmé, že budoucí vývoj ani tušit nemohl; časté užití této uvozovací fráze však zároveň odpovídá oné naivní stylizaci, již Klíma ve svém vyprávění nepřetržitě navozuje.

Druhý díl Klímovy autobiografie nese na titulní straně časové určení 1967–1989, zahrnuje tedy události od propuštění redaktorů *Literárních novin* do sametové revoluce 1989. Hned na začátku druhého dílu se v porovnání s dílem prvním stávají Klímovy vzpomínky detailnějšími a tempo vyprávění se zrychluje. Celý první díl *Mého šíleného století* obsahoval málo konkrétních temporálních určení, působil jako jednotlý časový proud a vyprávěný čas plynul rovnoměrně a nevzrušeně. Začátek druhého dílu naopak vykazuje zvýšenou frekvenci

---

<sup>23</sup> K narativním a kognitivním technikám zakrývání nepříjemných či nepohodlných skutečností viz Vinitzky-Serroussi – Teeger 2010.

<sup>24</sup> Většinou se nelineární zacházení s časem v závorkách projevuje jako anticipace, najdeme však i retrospektivní vsuvky: „Pavel [...] přechodně bydlel u Václava Havla v jeho dejvickém bytečku. (Na ten jsem neměl dobré vzpomínky, protože jsem si při jakýchsi oslavách Václavových narozenin neslušně sedl na stolní desku, na níž bylo rozloženo rodinné sklo. Stolní deska nebyla připevněna, nazvedla se a z většiny rodinného skla zbyly střepy. [...])“ (II/255).

časových údajů. Podkapitoly jsou kratší a nové odstavce jsou především v první kapitole mnohdy uvozeny časovým údajem: „Posledního dne onoho roku“ (II/13); „Pátého ledna šedesátého osmého roku“ (II/13); „Desátého ledna“ (II/14); „Koncem ledna“ (II/14); „Dvacátého února roku 1968“ (II/15); „První číslo Literárních listů vyšlo 1. března“ (II/16); „V březnu toho roku“ (II/16); „Koncem června“ (II/22); „Už začátkem května“ (II/26); „Asi o týden později“ (II/28). Tímto způsobem se vytváří dojem rychlého spádu událostí, zvyšuje se jejich dramatická a navozuje dojem hekticky ubíhajícího času. Klíma explicitně potvrzuje, jaký prožitek času má tato část jeho vyprávění evokovat: „Nikdy předtím a také nikdy potom jsem nežil v takovém spěchu a napětí“ (II/25).

Odlišnou funkci plní deníkové záznamy, které se až na jednu výjimku v prvním dílu nevyskytovaly. V druhém dílu se objevují až v pozdějších kapitolách, jež zachycují dobu po vpádu sovětských vojsk. Jejich cílem je udržet časové ukotvení vyprávění i během normalizačního bezčasí, které se jinak co do událostí slévá v jednu plochu: příznačně se jejich datace postupem času stává stále méně určitou – od konkrétních dat („Posledního října“; II/66) po vágní časová určení měsíce či jen roku v sedmdesátých či osmdesátých letech („jaro 1970“; II/123; „1972“; II/135). Tímto způsobem vyvolává Ivan Klíma dojem nediferencovaného časového úseku.<sup>25</sup> Pro pomalu plynoucí čas používá iterativa a vytváří dojem nespecifikovaného opakování:

„(Občas do bytů vtrhla policie, ale byla spíše bezradná, protože postavit před soud filosofa za to, že vykládá o Aristotelovi či Wittgensteinovi, by přece jen bylo po podpisu všech dohod o lidských právech příliš nehorázné.)

*Zabavovali* „závadové“ knihy, pokud na ně narazili při domovní prohlídce, [...]“ (II/292; zvýraznila K. S.)

Konkrétní časové údaje se v druhém svazku Klímových pamětí vracejí na posledních třiceti stranách, tedy v závěrečné, deváté kapitole. Jedná se o časové období od jara 1986 do zvolení Václava Havla prezidentem republiky, jde tedy opět o události směřující k demokratizaci Československa, tak jako tomu bylo v období před srpnem roku 1968, jehož vzrušenou atmosféru popisuje na začátku druhého dílu. I v závěru textu Klíma mnohé odstavce uvozuje

---

<sup>25</sup> Srov. „Navíc jsem si byl vědom, že dvacet let, která jsem se pokusil zachytit, tedy od pražského jara po pád komunistického režimu, bylo méně dramatických. Ve srovnání s druhou světovou válkou, koncentráky, terorem v padesátých letech mi připadala tato léta jen únavně vyčerpávající“ (Klíma 2010b: 34)

přesným časovým určením, člení text na kratší oddělené úseky, prokládá vlastní vzpomínky citacemi svých i cizích textů: „Dlouho jsme se na naší schůzce v první letní den osmdesátého sedmého roku přeli o to, co máme v této situaci dělat“ (II/332); „Krátce po vánocích šestnáctého ledna roku devětaosmdesátého uplynulo dvacet let ode dne, kdy se upálil Jan Palach“ (II/337); „Od počátku roku devětaosmdesátého jsme se scházeli častěji než v letech předešlých“ (II/340); „O několik dní později [...]“ (II/342); „Vzápětí na další schůzce [...]“ (II/343); „Několik dní poté [...]“ (II/348); „Jen o několik dní později [...]“ (II/349). Opět tak buduje dojem hekticky ubíhajícího času a převratnosti událostí, které zmiňuje, a narušuje jasnou příběhovou linii ve prospěch evokace souběžných a překrývajících se epizod.

Zrychlení tempa vyprávění na začátku a na konci druhého dílu autobiografie není náhodné. Jedná se o události let 1967 a 1989, do nichž se Klíma aktivně zapojil. Jestliže píše, že po IV. Sjezdu československých spisovatelů se začalo „něco dít“, pak je tím čtenáři sugerováno, že šlo o správné dění, tedy vývoj událostí, který určil vypravěčovu pozici – tehdy vystupoval v jasné opozici vůči vládnoucí komunistické moci. Zároveň dynamičnost těchto dvou životních etap naznačuje, že šlo o jeho vlastní aktivitu, nebyl vláčen událostmi či manipulován jinými (tak prezentuje například svůj vstup do komunistické strany; viz výše). Pražské jaro a sametová revoluce tedy stojí v Klímově autobiografii oproti padesátým letům a normalizaci v pozici dramatických a zlomových událostí.

#### **IV. Rozvržení postav**

Nabízí se tedy otázka, jak se proměňuje role, do níž se autor situuje po zásadním předělu v příběhu, jímž je vyloučení z komunistické strany v roce 1967, které člení *Moje šílené století* na dvě poloviny. Jestliže v prvním svazku byla zásadní stylizovaná naivní a nepoučená perspektiva, pomocí níž vypravěč evokoval svůj tehdejší postoj k politickým událostem, dalo by se předpokládat, že ve druhém svazku, jenž naopak zahrnuje část jeho života mimo komunistickou stranu, bude tato perspektiva nahrazena poučenou či vyzrálou. Avšak není tomu tak. Klíma při konstruování své literární postavy nadále udržuje dojem nezkušeného pohledu na svět. Zpětně své překvapení ze sovětské okupace komentuje: „Byli jsme naivní jako děti“ (II/49).<sup>26</sup> Stylizace naivní perspektivy se však v druhém dílu přesouvá z politické

---

<sup>26</sup> Naivita však nenese negativní konotace. O pár stránek dále Klíma cituje jako autoritu Ferdinanda Peroutku, jenž takto charakterizuje českou národní povahu: „Dlouho v 19. století bylo naše prostředí naplněno naivností, dětskostí, intelektuální nedospělostí. Nejslavnější naši básníci dlouho nebyli bez rysu naivnosti. Objeví-li se mezi

a společenské oblasti do roviny osobní. Na místo „hříchu stranictví“, jenž stál v centru první části příběhu, nastupuje nevěra, jejíž začátek vypravěč příznačně datuje do roku 1968. Nejde o explicitní pokání, v němž by si hrdina sypal popel na hlavu; avšak už sama tematizace<sup>27</sup> této epizody z osobního života v sobě nese znaky vyznání a způsob, jakým o ní Klíma vypráví, má – tak jako v případě členství ve straně – jeho mravní poklesek postavit do příznivějšího světla. Ve vztahu ke své milence Olze se vykresluje jako důvěřivý a lehkomyšlný: „Jednou jsem ji pozval na utkání Davisova poháru; k mému překvapení přijala a přivedla si s sebou holandského studenta, kterého mi představila a dodala, že je velice sladký a krásně naivní, takže ho zrovna teď miluje“ (II/37).

I v případě líčení druhého mimomanželského poměru klade Klíma do popředí autocharakteristiky odpovídající nevyzrálé osobnosti: „[...] znovu jsem se zamiloval – tentokrát do své i Heleniny kolegyně. Přišla mě navštívit a tvrdila, že si chce povídat o mém románu. Měla z něho na kartičkách vypsány citáty, což mi lichotilo, byl jsem ještě příliš mladý na to, abych si uvědomil marnost každé ješitnosti“ (II/208–209).

Typ narativu, který Ivan Klíma ve vzpomínkové části svých pamětí používá, by se dal přirovnat k vyprávění příznačnému pro pikareskní román – v něm se „malý, obyčejný člověk“ dopouští různých poklesků, které čtenáři líčí. Jeho „hříchy“ však ve srovnání s falešností a špatností velkého světa vyznívají jako marginální a postava pikara vyvolává v recipientovi jistou míru sympatií. Zároveň toto vyprávění nese konfesijní příznak, neboť v závěru hrdina zmoudří nebo zpravidla bývá napraven (srov. Holý in Jedličková – Sládek 2008: 168–169), a přesně na tomto půdorysu zmoudření je kompozičně vystavěna Klímova autobiografie.

Tematizací hrdinových milostných eskapád se do centra vyprávění zároveň dostává jeho žena. Helena Klímová se v druhém svazku autobiografie stává zásadní referenční postavou, vůči níž se vypravěč vymezuje a situuje. Dosud se v Klímově vyprávění vyskytovala nejprve jako objekt jeho zájmu, následně jako manželka a matka jeho dvou dětí. Na několika místech v textu ji nicméně vypravěč charakterizuje jednoznačně jako vzdělanější: „Byla skoro o šest

---

*námi člověk, jako Havlíček, jenž byl zcela prost naivnosti..., stál celkem osaměle, a když zemřel, nenašel přímých pokračovatelů“ (II/62).*

<sup>27</sup> Ivan Klíma na své nevěry v autobiografii vzpomíná, a přesto využívá zvláštní rétorickou kličku, když píše: „Ale nechci psát kroniku svého milostného a nevěrného počínání, nechci zatahovat své nejbližší do svého vyprávění, stačilo, že jsem je nějak zatahl do svého skutečného života“ (II/210). Tato pasáž je pozoruhodnou kombinací popření narativního aktu, který právě probíhá, reflexe nepřipadnosti hrdinova počínání a autentifikačního a persvazivního gesta, jímž autor čtenáři sugeruje svou upřímnost.

let mladší než já, ale určitě přečetla víc knih a také mi připadalo, že jim líp rozumí“ (I/329). Uvádí i konkrétní znalosti, kterými ho převyšovala a které mu také chtěla zprostředkovat: „Moje žena si všimla, jak se slovníkem luštím anglickou knihu o socialismu a demokracii, a prohlásila, že to takhle nejde. (Ona sama chodila do francouzské školy, měla navíc státnice z angličtiny a srbochorvatštiny.)“ (I/423).

V druhém dílu Klímovy autobiografie získává postava jeho ženy kromě jistého příznaku intelektuální převahy i atributy rozhodnosti a praktičnosti, které hrdinovi chybí (II/62). Nejzřetelněji se to projevuje v epizodě během vpádu sovětských vojsk do Prahy, kdy se ona nacházela v Izraeli, zatímco Ivan Klíma v Londýně:

„Takže ty počítáš s tím, že se už nevrátíme?“ zeptal jsem se.

„Ne,“ řekla, „chci se vrátit, ale pokud bychom se vrátit nemohli, dělám všechno pro to, abychom byli pohromadě, když to neděláš ty.“ (II/55)

Podobně je Helena Klímová ve scéně domovní prohlídky v porovnání s autorem vykreslována jako energická a nebojácná: „Ale jak jsem byl rozespalý, ani jsem neprotestoval a vpustil je dovnitř. Zato Helena byla radikálnější a křikla na ně, že u nás nikdo nesmí šlapat v botách. K mému úžasu se celé přepadové komando zulo a tím ihned nejen ztratilo něco ze své policejní nadřazenosti, [...]“ (II/182).

Na druhou stranu Klíma svou ženu situuje do role oběti totalitního systému („vzala na sebe martyrium“), čímž naopak on sám nepřímo získává charakteristiky lehkomyšlnosti a nezodpovědnosti („psal si“), což odpovídá stylizaci, již vypravěč nadále udržuje:

„[...] v několika následujících letech vzala na sebe martyrium, kdy přijímala různá místa, ačkoliv práce, kterou od ní požadovali, spočívala hluboko pod úrovní jejích schopností i znalostí. (I tyto práce sháněla s obtížemi.) Jistě mi tím usnadňovala, abych zůstal doma a psal si, protože zákony vyžadovaly, aby aspoň jeden z nás dvou byl zaměstnaný.“ (II/124)

Ivan Klíma tedy svou ženu staví v příběhu do pozice poučenější a znalejší, zatímco on sám je tím váhajícím a chybujícím. Na základě stejného schématu vykresluje svůj vztah s otcem, v němž však je to on, kdo prohlédl, zatímco otec zůstává ve své iluzi. Otcovy názory na komunismus jsou (tak jako názory mladého Ivana Klímy) vypravěčem podávány z odstupu a relativizovány pomocí specifického zacházení se syntaktickou výstavbou:

„Také se mi snažil vysvětlit rozdíl mezi životem v Sovětském svazu a ve státech, které označoval jako kapitalistické. V Sovětském svazu totiž uskutečnili dávný sen lidstva o společnosti, kde si opravdově vládnou prostí lidé, kde nikdo nikoho nevykořisťuje, nikdo nikoho nepronásleduje pro jeho rasový či národnostní původ. Potlačují jenom kapitalisty, majitele továren či šlechtických panství, ale to je spravedlivé, protože oni zbohatli z práce svých poddaných a vedli rozmařilý život, zatímco ti, kteří pracovali, měli hlad; chápeš to?“ (I/37)

V tomto ohledu je pozoruhodná scéna, v níž Klímův otec obhájí zatýkání sousedů, přestože sami pár let předtím za války prožili to samé (I/139–140). Neschopnost reflektovat tuto analogii signalizuje dogmatickou víru v komunistickou myšlenku. Zatčení a odsouzení by zdánlivě mohlo předjímat otcovu názorovou proměnu, ale právě po návratu z vězení se vztah otce a syna převrací: „Trávil [tatínek] teď většinu volného času tím, že usiloval o rehabilitaci i o to, aby ho přijali nazpět do strany, z níž ho, jakmile byl zatčen, vyloučili“ (I/230). Neúspěch tohoto snažení o opětovné přijetí do strany už Ivan Klíma ze svého pohledu prezentuje jako pozitivní, čímž se staví do role rozumnějšího, toho, kdo „prohlédl“ (a to i přestože byl v té době sám ještě ve straně; viz výše): „Chtěl jsem nejprve říct, že vlastně dopadl dobře, ale pak jsem si uvědomil, že on tohle odmítnutí vnímá jako pokračování nespravedlnosti, kterou na něm páchají, [...]“ (I/353). Od této chvíle, odkazující k roku 1959, je otec prezentován jako starý muž, jehož společenské názory již nemají takovou váhu jako dříve, a v kontrastu k němu působí postoje syna Ivana, v nichž se postupně distancuje od komunistické strany, jako správné a hodné ocenění. Přestože se autor vůči manželce a otci situuje do různých pozic, v obou případech má toto modelování jeho postavy stejný důsledek – utvrzuje již dříve nastavenou autostylizaci Ivana Klímy jako chybujiícího, avšak směřujícího k prozření.

Ivan Klíma se v září 1968 vrátil z Londýna do okupované Prahy, brzy však dostal nabídku, aby jako hostující profesor přednášel na univerzitě v Ann Arbor v Michiganu. Dva dny poté, co v srpnu 1969 s celou rodinou do Spojených států odletěl, vláda zakázala vydávat výjezdní doložky. Po necelém roce se Ivan Klíma rozhodl, že v zahraničí ilegálně nezůstane (povolení měl jen na rok) a že se vrátí do Československa.<sup>28</sup> Až tím, že se Klíma

---

<sup>28</sup> Samotný dobrovolný návrat je zobrazen jako správné a odvážné rozhodnutí, což má utvrdit i autorita „národního básníka“ Jaroslava Seiferta: „Pak mě Jaroslav Seifert, který schůzi předsedal, přivítal zpět v Československu. Zdálo se mi, že ho dojala skutečnost, že se našel mezi všemi kolegy aspoň jeden, který se rozhodl vrátit ze svobodné části světa do současné mizérie“ (II/123). Zároveň se má tímto způsobem popisu



„opovážil“ vyjet na Západ, do Spojených států, a že se vrátil, se zařadil mezi „nevítané“ autory; sám se podle svých slov po návratu hodlal vrátit do struktur, které opustil („snad mě aspoň nechají pracovat v nakladatelství anebo psát lektorské posudky“; II/111). Dostává se mezi autory perzekvované a ze strany moci šikanované.

S ohledem na centrální postavení vztahu Ivana Klímy ke komunistické moci v rámci jeho autobiografie je třeba se zaměřit na to, jak zobrazuje svou roli v rámci disentu. Oproti padesátým a šedesátým letům, o nichž vyprávěl skrze zahanbující a skličující epizody (vstup do strany, vyrovnávání se s časopiseckou cenzurou, zatčení otce, zbabělost během maďarského povstání roku 1956 aj.), vyznívají autorovy vzpomínky na dobu normalizace převážně pozitivně – evokuje tím, že jeho postavení bylo nyní osvobozeno od tlaku strany a jeho jednání svobodné a jemu vlastní; odpovídá to jeho líčení vlastních pocitů po vyloučení ze strany v roce 1967, jímž zakončoval první díl (viz výše). Toto pozitivní ladění vzpomínek na dobu normalizace leckdy působí paradoxně, protože zároveň Klíma popisuje výsledky i útrapy, které jemu, jeho přátelům i rodině způsobovali příslušníci tajné policie: „[...] žili [jsme] v postavení jakýchsi pronásledovaných rebelů proti stávajícímu společenskému pořádku [...]“ (II/287). Autor opakovaně vzpomíná na to, jak mu bylo znemožněno působení v oficiálních spisovatelských organizacích, a tedy se podle socialistických zákonů stal „příživníkem“: „Ze Svazu novinářů mě vyloučili. Pas mi zabavili, publikovat mi nedovolili. Ani do jednoho z rekreačních domovů, které spravoval Literární fond, jsem neměl vstoupit. Místo jsem neměl – jediné, čím jsem mohl trávit čas, bylo psaní a čtení“ (II/129).

Ve vyprávění o nekvalifikovaných zaměstnáních, v nichž v sedmdesátých a osmdesátých letech působil, však Klíma nevyužívá nabízející se narativní schéma nespravedlivě pronásledovaného (jako to ve svých autobiografiích dělají například Vlasta Chramostová [2003] či Josef Frajs [2012]), které by podpořilo jeho opoziční roli vůči totalitnímu systému. Krátkodobě pracoval jako sanitář, zeměměřičský figurant nebo metař, ale jak píše Pavel Janoušek, „jeho občasné ochotnické vystupování v jiných ‚veselých řemeslech‘ nebylo dáno

---

návratu implicitně ustavovat Klímova pozice ve společnosti posrpnové doby – v eseji „Emigrace aneb život v nesvobodě“ jakoby bez vztahu ke své situaci píše o emigraci: „Emigrační vlna po sovětské okupaci byla pro život v zemi tragická, přesto pokud uvažujeme o chování skutečných duchovních elit, zjistíme, že většina zůstala, i když setrvání v nesvobodných poměrech pro ně znamenalo přinejmenším ztrátu práce a někdy i žalářování“ (119). Z toho vyplývá, že i navrátilivší se Ivan Klíma se řadí mezi „skutečnou duchovní elitu“.

ani tak existenční nutností, jako spíše snahou na těchto „pracovních pobytech“ načerpat syrový materiál pro své další psaní“ (Janoušek 2010: 71).<sup>29</sup>

Autor své rozhodnutí nastoupit jako sanitář do nemocnice zobrazuje nikoli jako povinnost danou zvenčí, ale naopak jako vlastní literární experiment, který podstupuje dobrovolně:

„Na živobytí jsme zatím ještě pořád měli. Pokud by mě obvinili z příživnictví, mohl bych v nejhorším jít zametat ulice, ale kdesi v zastrčeném koutě myslí mi utkvěl úryvek přednášky z ruské literatury o předsevzetí takzvaných narodníků chodit mezi lidi. [...] Pokud půjdu někam pracovat, poznám nové prostředí a třeba v něm najdu nějaký jedinečný námět.“ (II/139)

Líčení těchto manuálních prací získává pozitivní a humorné konotace, vyvolané sérií historek, které autor z této zkušenosti čerpá a ve vzpomínkách také reprodukuje. Zároveň ve vyprávění utvrzuje svou pozici spisovatele, když zmiňuje, že tyto prožité situace, odposlechnuté rozhovory či jen zajímavé postavy následně využil ve svých literárních textech:

„Oba muži byli svérázní, a když už jsem se rozhodl následovat Gorkého radu, že je užitečné chodit mezi lidi, snažil jsem se, pokud možno bezprostředně, dělat si poznámky o svých pozorováních. Tato scéna v *Mých veselých jitrech* je prakticky doslovným záznamem chvilky jednoho časného odpoledne na mém novém a přechodném pracovišti.“ (II/143)

Podobně Klíma zobrazuje impuls, který ho vedl k přihlášení se k metařům: „Napadli mě ti, kdo asi stáli na jednom z nejnižších stupňů společenského žebříčku – metaři. Ještě jsem si ale nebyl jist, jestli ty obrazy nějak seřadím a spojím v příběh, ale to, že zblízka poznám práci metaře, nemohlo být na škodu“ (II/298). Opět zde akcentuje na jedné straně vlastní životní zkušenost, kterou hodnotí pozitivně, a na druhé straně literární záměry, které s touto prací (respektive kolektivem lidí, které tam očekával poznat) měl.

---

<sup>29</sup> Srov. „Navzdory neblahým skutečnostem, které se nedaly přehlédnout, ve mně přetrvávalo něco z amerického optimismu a činorodosti. Jistě k tomu přispíval i pocit, že díky penězům, které jsme ušetřili v Americe, mi aspoň pro nejbližší čas nehrozily hmotné starosti“ (II/126). Vedle toho autor dostával honoráře za publikaci a uvádění děl v zahraničí (II/133–134).

Líčení krátkodobých nekvalifikovaných řemesel jako zábavy či přínosné životní zkušenosti se ještě stupňuje v případě vzpomínky na působení v roli zeměměřičského figuranta: „Měl jsem tedy zajištěno, že mi neupřou můj mizerný důchod. Jenže najednou mi přišlo líto, že bych přišel o možnost vyzkoušet si práci zeměměřičského figuranta“ (II/324). Do této práce tedy vstupuje zcela dobrovolně, aniž by ho k tomu totalitní moc nutila; role zeměměřiče totiž implicitně do významové výstavby dané pasáže vtahuje literární kontext, a sice postavu Franze Kafky (a jeho román *Zámek*) – a tímto způsobem zároveň aktivuje sémantické pole absurdity byrokratického systému, „kafkárny“, jež se dá jednoduše vztáhnout na československou normalizační společnost.

Takovéto zobrazení prací, jež v první řadě dělal z donucení (jelikož mu bylo znemožněno působit jako spisovatel a současně musel vykazovat legální příjem), vede k tomu, že jsou tyto jeho aktivity vnímány jako komické epizody. Neprezentuje je jako útisk a perzekuci, spíše jako zábavnou výzvu, jak své protivníky převést a přelstít. Dané období pak působí jako hra – zobrazení života v normalizaci jako zábavy se totiž netýká jen jeho krátkodobých zaměstnání. Klíma tak vzpomíná například i na epizodu, kdy si uvědomil, že by mohl být objektem sledování: „[...] ohlédl jsem se a všiml si, že jakýsi chlapík v džínách a v kostkované košili jako by se pokoušel rychle ukrýt za sloupem u vchodu do divadla. [...] Zmocnila se mě zvědavost, a tak jsem se začal bezcílně toulat po uličkách Starého Města“ (II/8). Situaci, která naznačuje změnu jeho postavení po sjezdu spisovatelů roku 1967, nezobrazuje jako drama nebo náhlé ohrožení, ale naopak jeho postava působí bezstarostně, až pobaveně („zmocnila se mě zvědavost“).<sup>30</sup>

Přes pozitivní vyznění vzpomínek na sedmdesátá a osmdesátá léta se Klíma v této části své autobiografie zároveň jasně situuje mezi perzekvované, konkrétně mezi umlčované a pronásledované spisovatele. To se oproti prvnímu svazku projevuje zvýšenou frekvencí zájmena „my“ (srov. Lenartowicz 2017: 8), jež zahrnuje širší kolektiv autorů.<sup>31</sup>

„Uvědomovali jsme si, že o tom, co napíšeme, by se měli nějakým způsobem dozvědět nejen zahraniční čtenáři.

---

<sup>30</sup> Jako zásadní negativum normalizace v jeho vyprávění nefiguruje příkoří nebo pronásledování, ale nuda: „Můj život v té době stále více nabýval na jednotvárnosti. Byl jsem vyloučen ze všech organizací, zbaven možnosti pracovat někde, kde bych mohl uplatnit svoje znalosti. Navíc z kin zmizely dobré filmy, z divadel jakákoliv moderní dramata, a rozhlas, pokud nevysílal vážnou hudbu, nebyl k poslouchání. Přitom mé povaze spíše vyhovoval pohyb“ (II/179).

<sup>31</sup> Ke kolektivní identitě uměleckých skupin srov. Gudmundsdottir 2012.

Už jsme pochopili, že se u nás doma nenajde časopis, který by se odvážil publikovat bez svolení stranických dohlížitelů třeba jen jedinou milostnou básničku od kohokoliv z nás.“ (II/170)

Častější užívání plurálu v této části textu je – s ohledem na to, co již bylo o zaměření Klímových pamětí a jejich centrálním tématu řečeno – pochopitelné; v prvním svazku by „my“ odkazovalo na spolustraníky či komunistické spisovatele. K takové skupině se Klíma z pochopitelných důvodů v retrospektivním pohledu nehlásí. Zároveň autor může v epizodách z normalizace pomocí pasáží odkazujících k více lidem popisovat útlak ze strany komunistických úřadů, aniž by se musel vzdát humorného a hravého vyznění svých osobních vzpomínek.

Pomocí „my“ se autor také zřetelněji vymezuje vůči skupině osob, reprezentujících totalitní režim, jež staví do jasně negativního světla. Tak jako Heda Margoliová (viz s. 66) k situování agentů tajných služeb používá popis jejich fyziognomie, která jako by je měla okamžitě zařazovat mezi charakterově pokřivené osoby: „Řekl mi, abych se nestaral, a zatáhl okénko. Jeho fyziognomie o něm napověděla tolik, že ani nemusel ukazovat služební průkaz“ (II/164). „Když jsem otevřel, stál tam celý houf chlapů, na nichž jsem, ještě než vytáhli svůj papír o povolení k domovní prohlídce, hned poznal, kam je zařadit“ (II/182). Také on používá obrazné přirovnání estébáků ke zvířatům: „Domovní prohlídka [...] v něm více než strach vyvolává ošklivost. Jako kdyby nějaký odpudivý hmyz: slizáci či obludné mšice lezli po všem, co se namane, a zanechával po sobě přilnavý hlen nebo lepkavé pavučinky“ (II/183). Negativní konotace, které mšice a slimáci sugerují, mají u čtenáře v souvislosti s postavami, které jsou situovány mezi „oni“, vyvolat odpor a tak implicitně odkazovat i k charakterovým vlastnostem tajných policistů.

Zároveň však estébáci v Klímově textu nejsou hroživí a přes veškeré odpudivé konotace, jež skrze metafory nesou, nepředstavují zásadní nebezpečí (jak je zřejmé z epizody se zouváním bot při domovní prohlídce, viz výše).<sup>32</sup> Vypravěč je vykresluje mnohem spíše jako omezené a nejisté:

„Hodinu za hodinou se poněkud bezradně šťourali v zásuvkách, ve skříní, a především v mé knihovně, která obsahovala asi pět tisíc svazků v češtině, slovenštině, polštině,

---

<sup>32</sup> Sám Klíma scénu domovní prohlídky z roku 1975 explicitně vztahuje k prohlídce bytu při zatýkání otce: „hrůzy stalinských let už přece jen pominuly“ (II/182).

němčině, angličtině a v ruštině (jeden svazek Vergiliovy Aeneidy v latině jistě ani nezaznamenali), většinou beletrií, ale občas i eseje, filosofické či historické spisy. Co z toho bylo třeba považovat za podvrtné? Rozpoznat to bylo nad jejich síly, zabavit to všechno – na to by si museli přivést desítky beden. Znelíbilo se jim anglické vydání Solženicynova románu *V prvním kruhu*. Měl jsem román také v ruštině, ten mi však nechali (zřejmě neuměli azbuku).“ (II/183)

Klíma v této scéně explicitně vyjadřuje intelektuální nedostatečnost přepadového komanda („zřejmě neuměli azbuku“) a současně staví na odiv své vzdělání, když vypočítává množství a žánrovou i jazykovou různost publikací ve své knihovně i konkrétní knihy, jež patří ke kanonickým titulům (Vergiliova *Aeneida*, navíc v latinském originále) či nesou zřejmý antikomunistický příznak (román Alexandra Solženicyna).

Ivan Klíma se tedy jasně vymezuje vůči komunistickým představitelům, staví se do zřejmé opozice, a naopak se častým plurálem přimyká k disidentskému hnutí. Výslovně komentovat svou pozici v tehdejší rozdělené normalizační společnosti však vypravěč začíná, až když v příběhu dojde k událostem kolem Charty 77. V tu chvíli se totiž z onoho „my“, které využíval pro skupinu zakázaných spisovatelů či bývalých kolegů z literárních časopisů, vyděluje, avšak zároveň nechce v narativu tento okruh osob, které v současnosti symbolizují vysoký mravní kredit a prozápadní směřování, opustit.

To, že nepodepsal Chartu 77, Klíma explicitně uvádí a zdůrazňuje, že to bylo ve společnosti jeho přátel a známých vnímáno jako překvapivé:

„Já Chartu nepodepsal, možná to mé přátele překvapilo, ale nikdo se mě nezeptal proč, nikdo mě kvůli tomu nepovažoval za zrádce. Každý má přece právo jednat podle svého rozhodnutí a uvážení, a o mně všichni věděli, že nerad podepisuji text, který jsem sám nenapsal anebo na něm aspoň nespolečnicoval.“ (II/225)

Vypravěč má potřebu vysvětlovat, proč se takto rozhodl i jaké důvody ho k tomu vedly, a ospravedlňovat se, že neudělal žádnou chybu.

„Věděl jsem, že čeká, jestli text také podepíšu, ale řekl jsem, že si to ještě rozmyslím. [...] Jistě jsem se trochu vymlouval, protože jsem pořád věřil, že přece jen by Nandu mohli na tu střední výtvarnou průmyslovku přijmout, a na rozdíl od svého přítele a posla

s textem jsem si byl jist, že podpis pod tenhle dokument pečlivě zaznamenají a budou zvažovat o vhodném trestu za něj.“ (II/222)

Pro své rozhodnutí uvádí více zdůvodnění, podstatné však je, že má vůbec potřebu tyto důvody vypočítávat a že rétorika těchto pasáží vytváří dojem obhajoby a jistého studu („každý má přece právo“, „jistě jsem se trochu vymlouval“).

Na podporu svého rozhodnutí, že Chartu nepodepsal a viditelně nepodpořil, uvádí Klíma výhody, které z toho pro disidentskou společnost plynuly:

„Paradoxně ve dnech, kdy většině těch, co podepsali Chartu, vypnuli telefon, mě opravdu navštívila řada zahraničních novinářů, kteří si přáli dozvědět se něco bližšího o politické situaci u nás i o útocích, jimiž komunisti Chartu zahrnuli. Snad jsem v tomhle za své kolegy, co podepsali, odvedl dobrou práci.“ (II/228)

Jako by jeho komunikace se zahraničními novináři měla v této rétorice kompenzovat jeho příliš opatrné jednání (které je zřetelně motivováno potřebou vyjednávat či domluvit se s mocí). Jeho konání je však nakonec líčeno jako pro chartisty výhodné, neboť mu umožňuje hrát roli prostředníka, neoficiálního mluvčího – „mostu“ mezi chartisty a veřejností:<sup>33</sup> „Stále častěji za mnou přicházeli cizí lidé, [...] a prosili, jestli bych jim nepůjčil něco z našich strojopisných edicí“ (II/268).

## V. Fotografická příloha

Pokud se zaměříme na to, jakými lidmi se Ivan Klíma ve své autobiografii obklopuje, jaké místo mezi těmito postavami zaujímá a kdo jsou to „my“, k nimž se v rámci textu hlásí, je podstatné také zohlednit to, jakým způsobem Klíma ve své autobiografii využívá a komponuje obrazovou přílohu. Fotografie jsou obsaženy v obou dílech *Mého šíleného století* a odpovídají danému časovému úseku, který každá kniha zahrnuje (1929–1967, respektive 1967–1989).

Fotografie se ve 20. století staly neoddělitelnou součástí autobiografií. Nejčastěji jsou zařazovány do textu souborně jako obrazové přílohy a standardně zobrazují jakýsi

---

<sup>33</sup> Případně i mezi disentem a zahraničím: „Protože mi v zahraničí hráli mé hry a vycházeli mi tam knížky, začali mě zvat různí diplomaté. Když jsem se s nimi trochu víc seznámil, občas jsem je požádal, jestli by nemohli vyvézt ven rukopis, ať už můj, nebo někoho z mých kolegů“ (II/279).

fotografický „život v obrazech“ v chronologickém pořadí.<sup>34</sup> Většinou zachycují autora od dětství do dospělosti, ale zobrazují také jeho partnery, rodiče či prarodiče; obrazová příloha proto často budí dojem jakéhosi výběru z rodinného alba. I z toho důvodu u těchto přiložených reprodukcí snímků v podstatě nezáleží na tom, jak fotografie vypadají či jak kvalitní jsou – nesou totiž primárně ne estetickou, ale sociální funkci. Nástup rodinných momentek ve vývoji fotografie proměnil rodinné album, původně galerii aranžovaných podobizen izolovaných od každodenní reality, v koláž jedinečných momentů a míst (Anděl 2012: 377; srov. Tichá 2010), což se následně projevilo i v autobiografii. Převaha momentek nad aranžovanými portréty má čtenáři zprostředkovat vhled do autorova soukromí; fotografie tak často vykazují výraznou známku intimacy, spojenou s idealizujícím zobrazením rodinné historie, a platí to i pro obrazovou přílohu *Mého šíleného století*.

Protože Ivan Klíma fotografie, které ke své autobiografii přikládá, v textu nijak netematizuje, ani na ně neodkazuje, může se modelovému čtenáři zdát, že tyto ilustrace nemají žádný speciální účel či téma; že mají „jen“ připomenout, že tito lidé existovali a jak vypadali v momentu zachycení, protože fotografie mají být potvrzením vzpomínek, o nichž autor vypráví. Jak konstatuje Susan Sontagová: „Fotografie samozřejmě vyplňují mezery v našich mentálních obrazech současnosti“ (Sontagová 2002: 27) – fotografické obrazy tak ovlivňují podobu minulosti, leckdy ji utvářejí, či dokonce nahrazují. Pro čtenáře vzpomínkového textu přiložené fotografie zásadním způsobem určují podobu postav, ke kterým text referuje, a to přestože je často zachycuje pouze v jednom konkrétním okamžiku. Už samotný výběr fotografií však odráží to, jak autor vnímá sám sebe a s jakým svým minulým já se identifikuje. Přestože se tyto paratexty (Genette 1997) tváří jako nevinné doklady minulosti, podléhají tak jako narativ autorské intenci a kulturním a společenským normám.

Mnozí čtenáři autobiografií tyto netematizované a nereflektované obrazové přílohy vnímají jako vhled do světa „tam venku“, mimo text; fotografie jim implikují přímou cestu k realitě a utvrzují nefikční charakter textu. Odpovídá to dlouhé myšlenkové tradici, podle níž jsou fotografické snímky pravdivými obrazy samotné skutečnosti (Anděl 2012: 51), jakýmsi okny do minulého aktuálního světa. Navzdory mnoha teoretickým textům, odhalujícím umělou podstatu fotografie (srov. Císař 2004), si fotografie „jako ploché, většinou pravoúhlé obrazy [...] nárokují pravdivost, jaká je malířství nedostupná“ (Sontagová 2002: 80). V rámci adekvátní interpretace textu autobiografie však není možné na toto naivní vnímání fotografií

---

<sup>34</sup> K odlišnému zacházení s fotografiemi v rámci autobiografických textů viz Gudmundsdóttir 2003.

jako autobiografických paratextů přistoupit a je třeba je dešifrovat, přestože jejich význam je zdánlivě nesymbolický.<sup>35</sup> Fotografie tedy nejsou pouhé „zmrazené události“, už proto, že představují určitý způsob vidění. Jsou fragmentem skutečnosti, z níž vydělují určité osoby, předměty a momenty, na něž se zaměřil úhel pohledu fotografujícího. Tak jako jsou narativní texty ovlivněny výběrem elementů dění (situací, postav a dějů) a vypravěčské perspektivy (srov. Schmid 2004: 19–49), tak je i podoba fotografie výběrem mezi nabízenými možnostmi, jež jsou určeny okamžikem, který se fotograf rozhodl izolovat.

Fotografie nicméně nejsou pouze fragmentem skutečnosti, ale – jako malby či kresby – také interpretací světa, již je třeba rozklíčovat, přestože člověk má tendenci v ní stále vidět reprodukci skutečnosti, nikoli obraz. Význam fotografie tak jako jiných znaků se mění podle situace, v níž je vnímána, a každý přesun do nového kontextu jí dodává nový obsah. V rámci autobiografie je tedy třeba fotografie chápat jako specifické obrazové dílo, které je určeno nejen tím, co je na fotografiích zobrazeno, ale celkovou kompozicí, grafickou úpravou, popisky, místem v textu apod. V případě nefikčních textů jsou kromě veškeré grafické a výtvarné podoby obrazové přílohy podstatné především popisky, které snímky situačně zakotvují a dodávají jim empirickou validitu. Zároveň však popisky význam fotografií samotných posouvají a je třeba je dešifrovat podobně jako výběr, uspořádání a funkce snímků v rámci autobiografie.

Přestože tedy obrazová příloha v Klímově knize budí dojem autentifikujících ilustrací, dokumentujících podobu v příběhu zmíněných osob, podílí se výběr snímků na utváření celkového významu autobiografie a na konstrukci autorského obrazu. V prvním svazku *Mého šíleného století*, v němž vypravěč popisuje své dětství, mládí a postupnou deziluzi z komunistického systému, až do vyloučení ze strany roku 1967, převažují fotografie z dětství, s rodiči, s přáteli (Miroslavem Červenkou, Dušanem Hamšíkem, Ludvíkem Vaculíkem, Milanem Kunderou) a se ženou, tedy fotografie ze života intimního – fotografický obraz svého veřejného života Klíma do této části autobiografie vůbec nepouští.

Zato v obrazové příloze druhého dílu převládá obraz Ivana Klímy zapojeného do společenského života – tedy života zakázaného spisovatele. Hned úvodní fotografie zachycuje autora v roli sanitáře, tedy v zaměstnání, do něhož musel nastoupit, aby se vyhnul dalším

---

<sup>35</sup> Vilém Flusser fotografie řadí mezi takzvané technické obrazy (Flusser 2013), které přírodu nekopírují, ale (na základě překódovaných pojmů) ji při převodu z trojrozměrné skutečnosti metamorfují na dvourozměrnou plochu. Srov. „Vždyť co jiného je fotografie než schopnost manipulovat světlo, expozici, chemické koncentráty, barevnost a tak dále?“ (Batchen 1999: 349).



perzekucím.<sup>36</sup> Nikoli náhodou zde Ivan Klíma vystupuje na skupinových fotografiích i momentkách s takovými osobami, jako jsou Václav Havel, Pavel Kohout, Milan Kundera, Jiří Gruša, Ludvík Vaculík, Milan Uhde, Jan Trefulka, Milan Jungmann ad. Jednoznačně se tedy zasazuje mezi významné postavy československého disentu. Na časově nejmladší fotografii je Ivan Klíma zachycen jako řečník „na sklonku roku 1989“, tedy během sametové revoluce. Zaměření jeho autobiografie odpovídá fakt, že Ivan Klíma do své autobiografie nezařadí kupříkladu fotografii sebe na schůzi komunistické strany nebo při agitaci v Gottwaldově.

Klíma v rámci obrazové přílohy druhého dílu výrazně exponuje pozici autora vystupujícího proti režimu a zároveň autora zapojeného mezi jména světového renomé. Zřejmé je to především u fotografií, na kterých je zachycen ve společnosti západních spisovatelů, kteří přijeli do Prahy a s nimiž se díky znalosti angličtiny setkával na večírcích, které se konaly v jeho bytě:

„Počátkem sedmdesátých let přijížděli do Prahy [...] přední světoví, především američtí spisovatelé. [...] Sešel jsem se s ním [Arthurem Millerem] nejprve v Alcronu, provedl ho po Praze a na příští odpoledne jsem jeho i několik svých přátel pozval k nám do hodkovičského bytu.“ (II/164)

Tyto fotografie jsou doprovázeny popisky, v nichž je v akcentaci hostitelské role jednoznačně rozeznatelná ona pozice, již si autor připisuje: „S Johnem Updikem u nás v Hodkovičkách“ (II/8. strana obrazové přílohy); „William Styron u nás v Hodkovičkách v křesle, které už nemáme“ (II/7. strana obrazové přílohy); „Michal a Arthur Miller u nás v Hodkovičkách“<sup>37</sup> (II/7. strana obrazové přílohy). Klíma skrze tyto nenápadné popisky buduje představu velmi intimního přátelství. Už to, že se slavní autoři nacházejí v prostorách jeho bytu, vytváří atmosféru blízkosti a důvěrné známosti. A to přestože se jednalo pouze o „kolegy“ z literární oblasti. Tyto fotografie mají zároveň potvrzovat onu roli prostředníka, kterou Klíma zmiňuje při vzpomínce na to, že nepodepsal Chartu 77 (viz výše).

---

<sup>36</sup> V autobiografii doprovází tento snímek popisek: „Jak jsem byl sanitářem“ (II/1. strana obrazové přílohy, nečíslováno). V knize rozhovorů s Milošem Čermákem *Lásky a řemesla Ivana Klímy* má tato fotografie popisek s příznačnou nepravou vedlejší větou účelovou: „Na začátku sedmdesátých let opustil I. Klíma profesorské místo v USA, aby mohl být sanitářem v krčské nemocnici. Foto P. Kliment“ (Klíma 1995: 7. strana přílohy).

<sup>37</sup> V knize rozhovorů s Milošem Čermákem má tato fotografie ještě explicitnější popisek: „Arthur Miller na návštěvě u Klímy v roce 1973 – s Klímou juniorem“ (Klíma 1995: 5. strana přílohy).

Tak jako v prvním dílu zařazuje i do obrazové přílohy druhého svazku fotografie své ženy a dětí; ty zde však neevokují intimitu, ale naopak společenskou aktivitu: na fotografiích ze slovenských Čičman Klíma více než rodinnou blízkost staví na odiv své tričko s nápisem „Lidé čtete 68 Publishers Toronto“ (II/2. a 3. strana obrazové přílohy). Na další fotografii je autor zachycen se ženou při ikonické disidentské činnosti: „Ladíme a posloucháme se ženou Svobodnou Evropu“ (II/5. strana obrazové přílohy).

Ještě viditelnější je tato autorská stylizace v anglické, zkrácené verzi Klímovy autobiografie (viz pozn. 6). Ta obsahuje pouze tři fotografie z prvního dílu *Mého šíleného století* – vyřazeny byly nejen některé snímky z dětských let, ale – až na jednu s Miroslavem Červenkou z roku 1956 – také všechny fotky z let padesátých a šedesátých. Naopak z této doby přibyla jedna fotografie z vojenské služby (datována 1953) a společná rodinná fotografie ze svatby. Z druhého dílu zmizela série tří fotografií s manželkou a synem, snímek Heleny a dcery, fotky Wiliama Styrona a Johna Updika, momentky s Jiřím Grušou a Václavem Havlem a osobní snímky ze sedmdesátých a osmdesátých let. Naopak byla přidána jedna fotografie Ivana Klímy jako hostujícího profesora na univerzitě v Ann Arboru. V jednosvazkové anglické verzi tedy byla v rámci obrazové příloha do jisté míry potlačena intimní rovina a zcela jasně zde převažují snímky z druhého svazku českého originálu, tedy z „disidentského období“.<sup>38</sup>

Fotografická příloha má v Klímově autobiografii konstituovat minulost v podobě, jaká odpovídá autorské intenci. Převaha fotografií z doby po roce 1967 se odráží ve formulacích v narativu, v nichž autor píše, že jeho působení v komunistické straně bylo krátké a v porovnání s „nekomunistickou“ částí života v podstatě marginální.

## VI. Teleologické zaměření autobiografie

Tak jako Ivan Klíma deklaroval svůj vztah ke straně v „Předmluvě“ na začátku prvního dílu, opakuje tuto tezi na poslední stránce své autobiografie:

„Několik let jsem ke své hanbě byl členem strany, která měla tuto nesvobodu na svědomí, která nastolila teror a odpovídala za jedno z nejodpornějších období naší historie. Když jsem to (naštěstí dost brzy) pochopil, snažil jsem se dělat vše, co bylo v mých silách, aby se v naší zemi svoboda obnovila.“ (II/362)

---

<sup>38</sup> Podobným selektivním způsobem zachází s fotografickou přílohou ve své autobiografii *Můj život s Hitlerem, Stalinem a Havlem* Pavel Kohout (srov. Soukupová 2012).

Vrací se zde figury, které vypravěč v průběhu narativu užíval: krátkodobost omylu („několik let“, „naštěstí dost brzy“), vyjádření studu („ke své hanbě“), a zároveň proklamace jistého odčinění chyb. Kromě toho však v závěru autobiografie nastoluje téma, které do té doby v textu nebylo příliš frekventované, a to téma společenské i osobní svobody.<sup>39</sup> Závěrečné odstavce vzpomínkové části jsou věnovány jmenování Václava Havla prezidentem:

„Nečekaný vývoj událostí vedl také k podivnému kompromisu, v jehož důsledku komunistický parlament jednomyslně zvolil prezidentem republiky Václava [...].

Nejdůležitější však bylo, že se před námi všemi otevřela před krátkým časem ještě nedohledná nebesa svobody.“ (II/360)

Svoboda je tedy posledním slovem Klímova osobního příběhu. Stejně exponovaným místem je dovětek „Závěrem“, který je na konec textu zařazen na místo esejistického zamyšlení. Jeho úvodní věta do jisté míry na konec příběhu navazuje: „Prožil jsem většinu svého dosavadního života v nesvobodě“ (II/362). Zcela poslední stránka autobiografie zásadním způsobem ovlivňuje vyznění celého narativu, a to i když se jedná o krátký úvahový dodatek (Kermode 2007), a proto je třeba se na ni blíže zaměřit: od nesvobody systému Ivan Klíma přechází k osobní svobodě a akcentuje její důležitost a nezávislost na společenském vývoji: „Postupně jsem pochopil, že existuje svoboda vnějších podmínek a svoboda vnitřní, nebo přesněji: člověk se může chovat nesvobodně i za svobodných podmínek a může se chovat svobodně (se všemi riziky, které to přináší) i v nesvobodných podmínkách“ (II/362). Tím, že svobodu na závěr několikrát explicitně zmíní (slovo „svoboda“ a jeho odvozeniny se na posledních dvou stránkách objevují celkem jedenáctkrát), vyvolává Klíma dojem, že k tomuto tématu jeho narativ po celou dobu spěl.<sup>40</sup>

Dosažení osobní svobody (současně s politickou) je v Klímově autobiografii spojeno se zmoudřením. Od začátku je retrospektivní narativ veden skrze stylizovanou dětskou perspektivu, již se vytváří obraz hlavního hrdiny jako naivního. Jak jsme ukázali výše, Klíma tuto stylizaci udržuje nejen v úvodních kapitolách, kdy ji konstruuje nepoučeným dětským pohledem na svět, koncentrací na detaily a bezstarostným vnímáním hrůz druhé světové války,

---

<sup>39</sup> Tento motiv se poprvé objevuje v epilogu prvního dílu s odkazem na vyloučení z komunistické strany: „Zároveň jsem se cítil osvobozen; už nejsem členem organizace, kde se člověk musel podrobit vůli a zvůli těch, kteří se, ať už jakýmkoli způsobem, pracovali do jejího vedení [...]“ (I/517).

<sup>40</sup> K retrospektivní teleologii autobiografických textů srov. Brockmeier in Brockmeier – Carbaugh 2001.

ale využívá ji i pro zobrazení sebe sama jako přesvědčeného komunisty a do jisté míry ji drží i v druhém dílu, v podstatě až do osmdesátých let. Proti takto konstruované identitě minulého „já“ klade autor perspektivu „poučeného já“, tak jak ji prezentuje v esejistických částech, které svou (pseudo)odborností rozdíl mezi názory „tehdy“ a „nyní“ ještě vyostřují.

Tato záměrně zvolená strategie vytváří distanci mezi minulostí a přítomností, mezi nimiž leží předěl, který je narativem stanoven rokem 1989, jenž stojí na jeho konci. Autor jej tímto označuje za zásadní přelom, který ukončuje jednu životní etapu a začíná další. Sugeruje tak čtenáři, že on – jakožto ten, kdo na minulost vzpomíná – je už jiný, než když prožíval dané události, o nichž vyprávěl. Aby se mohlo z naivního, „minulého já“ stát ono poučené, muselo dojít k proměně subjektu. Klíma ve své autobiografii variuje schéma konverze (Freccero 1986; Moser 2006), tak jak ho v kontextu autobiografického narativu zavedl sv. Augustin ve svých *Vyznáních*. To, co je v křesťanském náhledu cesta od hříšníka ke svatému, se odráží v sekularizované podobě ve struktuře *Mého šíleného století*, když dochází ke snaze distancovat se od špatného dřívějšího „já“. Bez přítomnosti božské instance, jež by garantovala naprostou proměnu špatného „já“ v „já“ nové, nezátížené přechozími chybami, lze Augustinovu cestu však jen nedokonale napodobovat – Ivan Klíma se ve svém příběhu nemůže zcela odstříhnout od svých činů, a proto usiluje o to, podat i svou „hříšnou“ minulost v dobrém světle. Přesto mu kompozice autobiografie, již určuje zásadní hraniční událost, dělící jeho minulost na „před“ a „potom“, napomáhá v sebestylizaci.

Autor ze své současné pozice vybírá události, které se zdají být významné pro jeho výslednou, „napravenou“ pozici, a propojuje je v narativu takovým způsobem, že jsou interpretovatelné jako přirozený vývoj: Klíma tak vypráví klasický příběh „jak jsem se stal tím, kým jsem nyní“, tedy jak se stal z angažovaného komunisty přesvědčeným demokratem. Nepopisuje to jako náhlý a překvapivý zlom, ale jako něco, co bylo dlouho připravováno – od chladných reakcí členů rodiny na jeho vstup do strany, přes zatčení otce, deziluzi na začátku padesátých let, dvojí vyloučení ze strany, sovětskou okupaci, normalizaci až po události listopadu 1989. Svůj život prezentuje jako vývoj od nepoučeného a nezralého mládí a dospělosti po zmoudřelé a vědoucí stáří, jímž dodává autoritu svým názorům v esejistické části.<sup>41</sup> Odpovídají tomu i hodnoty, které na konci své autobiografie klade do popředí: „Svět

---

<sup>41</sup> Srov. metaforické vyjádření modelu konverze: „Konverze implikuje smrt „já“ jako charakteru a zrození „já“ jako autora“ (Freccero 1986: 16).

nepotřeboval spásu, lidstvo nepotřebovalo proroky, kteří by ho vedli k donedávna nepředstavitelným výšinám – potřeboval spíše slušnost, práci, poctivost a pokoru“ (II/362).<sup>42</sup>

S ohledem na toto tvrzení je třeba vnímat závěr celého textu, který utváří jeho konečné vyznění. Vyprávění o osobním životě se vlivem závěrečných odstavců retrográdně stává příběhem o cestě ke svobodě. „Myslím, že po celou dobu své dospělosti jsem se pokoušel chovat jako svobodný člověk, psal jsem o světě ne tak, jak mi chtěli prikazovat, ale tak, jak jsem jej vnímal a viděl a prožíval“ (II/362). Svoboda je v této pasáži pro autora spojena s psaním. V závěru zdůrazňuje svou roli spisovatele, která do jeho příběhu vstupovala především průběžnou tematizací práce na knihách: Klíma v *Mém šíleném století* shrnuje obsahy svých beletristických děl, v druhém dílu pak výrazně narůstá počet delších citací, které z vlastních uměleckých textů uvádí. Vedle toho vypravěč už v „Předmluvě“ zmiňuje: „mnohé z toho, co jsem zažil, [jsem] použil jako námět pro své prózy“ (I/7) a v průběhu vyprávění pak na jednotlivá svá díla odkazuje: „Tuhle cestu jsem zaznamenal ještě při čerstvé paměti v románu *Láska a smetí*“ (II/96). „Takhle jsem ho pak opravdu zachytil o několik měsíců později, jen jsem změnil jména, a pokud si vzpomínám, i trochu zhustil několik jeho promluv do jedné“ (II/214). Klíma se ve svých vzpomínkách „představuje jako člověk jedině profese, jako spisovatel zcela žijící literaturou, nahlízející svět od psacího stolu a považující své texty za vrcholné projevy vlastní existence“ (Janoušek 2010: 71). Tomu odpovídá autorova fotografie uvedená na titulní straně obálky prvního dílu, na níž je zachycen s perem v ruce.<sup>43</sup>

Tuto tvůrčí pozici Klíma v autobiografii explicitně nezdůrazňoval, v krátkém, ale významově bohatém epilogu ji však vrací do hry. Zcela posledními dvěma větami celého textu se prezentuje zcela jednoznačně jako spisovatel: „Chtěl jsem zůstat při tom, co jsem snad aspoň trochu uměl. Při svém psaní“ (II/362). S ohledem na předcházející zdůrazňování svobody je zřejmé, že Klíma tímto způsobem završuje ono klasické narativní schéma autobiografie „jak jsem se stal tím, kým jsem nyní“ – osvobozen od své komunistické

---

<sup>42</sup> Zmoudření a zklidnění zmiňuje autor i v oblasti osobních vztahů, jichž se z velké části týkal druhý díl jeho autobiografie: „Doba, kdy jsem pobýval doma úplně sám, mě skličovala, jednou jsem se rozjel za Helenou; když skončila v práci, zašli jsme spolu na večeři a pak si před spaním dlouze povídali, měl jsem v té chvíli pocit jako kdysi dávno, když jsme spolu chodili a radovali se ze vzájemné blízkosti, myslím, že Helena cítila něco podobného“ (II/298).

<sup>43</sup> Ve stejné pozici – u stolu s perem v ruce – je autor na jiné fotografii, která byla zvolena na titulní stranu obálky anglického zkráceného vydání.

minulosti i disidentského společensko-politického úkolu, staví se do role autora-tvůrce a tato pozice je proustovsky korunována skutečností, že čtenář na témže místě dočetl jeho knihu.

## VII. Závěr

Ivan Klíma se ve své autobiografii vyznává z „omylu stranicí“, ale tak, že jeho postava i přes chyby, kterých se dopustila, vyznívá v dobrém světle a vypravěč působí jako ten, kdo většinu života pracoval na demokratizaci společnosti. Autor toho dosahuje především dvojí perspektivou, v níž odlišuje naivní a bezelstné hledisko svého tehdejšího já a poučené hledisko zmoudřelého vypravěče ve výkladových esejích, jež odkazují k době psaní textu. Závěrečné vyústění příběhu v sametové revoluci a finální nalezení poslání a vlastního místa ve společnosti implikují vývojový oblouk, směřující k oceňovaným hodnotám svobody a pracovitosti. Zdůrazňováním neznalosti a naivity – ať už politické, či citové – autor apeluje na blahosklonnost modelového čtenáře, jenž má jeho poklesky soudit jako bezvýznamná klopýtnutí na jinak správné cestě. Toto náležité směřování je zřejmé především v zobrazení jeho vztahu k disentu, k němuž se jednoznačně přiřazuje, a ke straně, vůči níž se od začátku situuje do opozice a s níž jsou konotovány negativní významy; sekundárně pak ve vztahu k otci, jenž představuje onen život v iluzi, jemuž se hrdina vzepřel. Oproti Hedě Margoliové (viz kapitola II) se Klíma neprezentuje jako oběť (přestože byl také perzekvován), ale sympatie publika si udržuje tím, že zachovává humorný tón vyprávění a normalizaci zobrazuje především jako hru s režimem, jehož neschopné představitele vždy převezl. Přesvědčivost Klímovy autobiografie netkví v její odbornosti či analytičnosti, ale právě v tom, že je psána „lehkým perem“ a modelového čtenáře oslovuje (sebe)ironickým a laskavým pohledem na mnohdy nepříjemnou minulost.

## Václav Černý: *Paměti*

Trojdílné *Paměti* Václava Černého zaujímají v české memoárové literatuře výjimečnou pozici a svým stylem tvoří protipól Seifertovým nostalgickým vzpomínkám *Všecky krásy světa*, vedle nichž představují pro oblast literatury druhou kanonickou knihu, zásadně utvářející obraz minulosti Československa. Jméno Václava Černého je známo nejen v literární oblasti, ale stal se postavou svým způsobem legendární a kolem jeho působení se vytvořila řada nekongruentních mýtů. Mnohé z nich souvisí i s *Paměťmi* a s obrazem jejich autora, který je čtenáři prezentován. Platnost těchto interpretací a soudů však bude třeba ověřit či podložit analýzou literárního textu *Paměti*, tedy rozbořem autorova osobitého stylu.

V Černého rozsáhlé autobiografii by bylo možné se zaměřovat na jednotlivá témata, osoby, předměty jeho zájmu apod., a zkoumat, jak je autor zobrazuje (srov. Brožová 1993; Langerová 1996). Naše analýza však má za cíl postihnout autorskou sebe prezentaci a celkový charakter *Paměti*, a proto se soustředíme především na ty scény a pasáže, v nichž se Černý staví do určité role, vymezuje se vůči vybraným postavám či konstruuje kontext, v němž je následně jako autor vnímán.

*Paměti* už od prvního vydání provázejí vášnivé reakce a vyvolávají protichůdné ohlasy. V recenzích se střetává různé hodnocení Černého mravních nároků a požadavků: „Díla tohoto typu jsou jako záblesky, které rozsvěcují temnotu“ (Sirotek 1992: 7); „Vášnivá a do bezkonkurenční šíře a mnohosti explodující kanonáda Černého žalob, jimž vystavil, a zcela právem, české poválečné dějiny, mohla působit, a také právem, až depresivně a bezvýchodně“ (Peňás 2014: 306). Jan Vladislav Černého jakožto autorský subjekt paměti označil za moralistu (Vladislav in Langerová 1993: 30), Martin C. Putna ho přirovnal k biblickému kazateli (Putna in Brožová 1996: 301). Některé kritiky vyzdvihují individualistický akcent *Paměti*: „Je-li Černého kniha rehabilitací českého vzdělance, pak je také [...] rehabilitací významu a role individuality, osobnosti“ (Machovec 1992: 4), jiné naopak zdůrazňují jejich široký záběr a zevšeobecňující historiografickou perspektivu: „[...] velkolep[á] fresk[a], jež připomíná rozsudek nad českou společností ve 20. století“ (Davidová Glogarová 2015: 53).

Černého *Paměti* byly vnímány jako pamflet (Balajka 1992b) či obžaloba (Švanda 1992, Machonin 1992): „Ta knížka nadělá zlé krve. [...] je v ní vysoká spravedlnost, ale hned vedle krutá starozákonní paměť a neodpouštění vinným i nevinným, malým, ale i velkým lidem naší kultury“ (Machonin 1992: 4), a jejich centrální funkce se shledávala v účtování či vynášení

soudů: „[P]řináší namísto estetického účinku účinek dezinfekční“ (Špirit 1993: 22). Míra této kritičnosti *Pamětí* byla posuzována různě; někteří autoři recenzí ji kvitovali jako oprávněnou: „[T]a jeho upřímnost až pálí a čtenář nemusí ve všem souhlasit, ale nedokáže neobdivovat, nectít a nemít rád“ (Kantůrková 1995: 11), jiní ji považovali za výraz nespravedlnosti a pyšné nadřazenosti: „Čtvrtý díl Černého Pamětí je mstivé neštěstí. Nemíní rozumět. Jen soudil“ (Urbánek 1990: 4). V rámci předkládané analýzy nehodláme hodnocení obsažená v dobových metatextech vyvracet či korigovat, ale na základě rozboru narativních a rétorických prostředků, jichž Václav Černý užívá, doložit, proč jeho *Paměti* působí daným způsobem a jakého účinku svým vyprávěním autor dosahuje.

Nejvíce reakcí, polemik a kontroverzních ohlasů vyvolal závěrečný díl Černého pamětí, jenž byl v době vydání nejaktuálnější a zároveň stylisticky nejvyhrocenější, navíc s nejvíce nepřesnostmi. V mnoha kritických textech pak stojí tento díl jako *pars pro toto* a jeho hodnocení bývá vztahováno i na předcházející části Černého autobiografie, které svou výraznou rétorikou překrývá. A to přesto, že jednotlivé díly vznikaly v různé době a za různých okolností, byly psány různým stylem a mají odlišnou funkci. Působení Černého pamětí je do velké míry ovlivněno jejich edičními osudy, a proto je potřeba se u vzniku a vývoje tohoto rozsáhlého textu zastavit.

## **I. Ediční historie *Pamětí***

Václav Černý zahájil práce na svých *Pamětech* v průběhu šedesátých let a jednotlivé díly, tak jak je má čtenář k dispozici v současnosti v knižní podobě, nevznikaly chronologicky. Autor nejprve sepsal *Křik Koruny české*, tedy druhý díl (1938–1945), jenž byl k vydání připraven v roce 1970.<sup>1</sup> První díl (1921–1938) byl psán kolem let 1976 a 1977, jak o tom svědčí občasné autorské datace v rámci textu („Ba, stopy ve mně zůstaly dodneška, a to píšu roku 1976!“; I/250<sup>2</sup>). Třetí díl (1945–1972) vznikl na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. *Paměti* byly během normalizace šířeny samizdatem, v letech 1977 (II. díl), 1982 (I. díl) a 1983 (III. díl) vyšly v exilovém nakladatelství Sixty-Eight Publishers v Torontu, po listopadu 1989 získalo práva brněnské nakladatelství Atlantis a vydalo je v první polovině

---

<sup>1</sup> Jak to reflektuje sám autor ve třetím dílu: „A k dovršení všeho, v létech šedesátých jsem začal sepisovat děje našeho národního odboje 1939–1945 proti německému fašismu a své účasti na nich, trvalo mi to pár roků, trvalo nicméně ještě dalších téměř patnáct let, než kniha mohla vyjít, a za mořem, ilegálně“ (III/493).

<sup>2</sup> U citací z *Pamětí* Václava Černého používáme pro větší úspornost odkaz na číslo svazku a za lomítkem číslo strany.



devadesátých let ve třech dílech (II. a III. díl vyšly roku 1992, I. díl roku 1994). V naší práci odkazujeme co do číslování dílů i stran na toto vydání. Václav Černý nicméně své paměti koncipoval do pěti částí (z nichž byly napsány a vydány tři) a tomu odpovídá i původní číslování, jež odráží autorův kompoziční záměr.

Po dopsání dvou dílů, věnovaných období 1921–1938 a 1938–1945, se autor plánoval vrátit ke svému dětství a mládí, ale nakonec se s ohledem na společenský vývoj a svůj věk rozhodl vyprávět o událostech po roce 1945, a to na základě úvahy, že k analýze událostí po únoru 1948 a popisu jeho vlastní role v rámci kulturně-společenského dění v padesátých a šedesátých letech bude potřeba více sil než k nostalgickému vzpomínání na dětství (Bělohoubek 1998: 17). Práce na tomto dílu šla i kvůli jeho slábnoucímu zraku pomaleji, než zamýšlel,<sup>3</sup> takže paměti zůstaly ukončeny rokem 1972, přestože je Černý plánoval dovést až do své současnosti,<sup>4</sup> a nenapsán zůstal i díl věnovaný mládí.

První díl *Paměti* tedy obsahuje události dvacátých a třicátých let, jež předcházely *Křiku Koruny české*, od autorových studií v Dijonu přes univerzitní a literární začátky v Praze a pedagogické působení v Brně až po docenturu v Ženevě, návrat do Čech a založení *Kritického měsíčníku*.<sup>5</sup> *Paměti I*<sup>6</sup> proto bez úvodu a vysvětlení otevírá scéna z roku 1921, kdy mladý Václav Černý odjíždí z Čech na francouzské lyceum do Dijonu: „[D]o jejích prvních stran jsme vrženi po hlavě, bez úvodního vysvětlení, jež je v žánru obvyklé, o záměrech, způsobech, základní poloze existenciální, v nichž jsou Paměti založeny. [...] Chybí tu brána, něco mělo být předesláno, možná celá kniha, možná jen upozornění“ (Jamek 1994: 6). Úvod, ze kterého by bylo možné vyčíst zaměření a funkce Černého textu, se nenachází v prvním dílu, který se chronologickým číslováním dnes dostane čtenáři do ruky jako první, ale v dílu druhém,

---

<sup>3</sup> Srov. „Dnes už vidím, že jsem měl s psaním svých pamětí začít dřív, snad už před deseti lety“ (Václav Černý v rozhovoru s Antonínem Bělohoubkem; Bělohoubek 1998: 16).

<sup>4</sup> Srov. „Navštěvoval jsem pana profesora až do posledního údobí jeho života. Pracoval intenzívně na pokračování Pamětí, na pátém dílu, jehož vrcholem měla být etapa Charty 77 a doba po ní“ (Pecka in Langerová 1993: 84).

<sup>5</sup> Úvodní kapitoly *Křiku Koruny české* a závěrečná kapitola *Pamětí I*, jež byly psány patnáct let později, se co do popisovaných událostí leckdy překrývají.

<sup>6</sup> *Paměti I* jsou rozděleny do dvou oddílů: „Na studiích“ a „V okolí Ženevy“. V roce 1979 vydalo samizdatové nakladatelství Edice Petlice první kapitolu oddílu „Na studiích“ pod názvem „Moje léta v Dijoně“. Text odpovídající svým rozsahem *Pamětem I* vyšel poprvé knižně v torontském nakladatelství Sixty-Eight Publishers v roce 1982 pod titulem *Paměti (Události z let 1921–1938)*. V roce 1983 vyšlo v samizdatu samostatně autorské vydání „Na studiích“ a „Okolo Ženevy“. Brněnská samizdatová Edice Studnice pořídila v roce 1986 opis torontského vydání a vydala ve dvou svazcích jako *Paměti II*.

jenž vznikl dříve a byl dobovému čtenáři dostupný jako první roku 1977 – v *Křiku Koruny české*.

Rok 1938 zjevně představuje v příběhu, jež Černý ve své autobiografii vypráví, výrazný mezník, daný nejen vnějšími okolnostmi (tak jako je tomu u konce války, jenž je stanoven jako závěr *Pamětí II*), ale také v rámci autorského sebepojetí. Smrt T. G. Masaryka a F. X. Šaldy, dvou zásadních referenčních figur Černého narativu, narození dcery, založení *Kritického měsíčníku* jakožto vlastního společensko-kritického periodika<sup>7</sup> a neodvratně se blížící válka – to jsou skutečnosti let 1937 a 1938, jež na předělu mezi prvním a druhým dílem pamětí symbolizují vstup do nové životní fáze. Není tedy nepodstatné, že Václav Černý původně začal své paměti svazkem věnovaným rokům druhé světové války.

Pod názvem *Křik Koruny české* měl v roce 1970 první sešit, uzavřený rokem 1940, vyjít v nakladatelství Československý spisovatel. Náklad byl vyroben a připraven do knihkupecké distribuce, nakonec ale expedován nebyl a šel do stoupy (Špirit 2014: 352); druhý sešit byl roztištěn a jeho výroba nakladatelstvím zastavena ve stadiu první korektury. Přepřacované a doplněné vydání tohoto dílu pamětí vyšlo v roce 1977 v Sixty-Eight Publishers v Torontu pod titulem *Pláč Koruny české* (edice Rozmluvy v Londýně v koprodukcí s časopisem *Svědectví* převzala toto vydání a vydala ho jako svůj 16. svazek v roce 1985). Vydání *Pamětí II* nakladatelství Atlantis nese podtitul *Křik Koruny české. Náš kulturní odboj za války* a je oproti edici z roku 1977 doplněno o dodatky, kterými autor okomentoval torontské vydání: „Kdyby moje kniha mohla vyjít doma, vpravil bych tyto dodatky na příslušná místa do textu“ (II/400).<sup>8</sup>

*Křik Koruny české* obsahuje úvod, v němž se autor vyjadřuje k cílům svého textu. *Paměti I* a *Paměti III* ničím takovým doplněny nejsou; přesto by nebylo adekvátní vnímat tento významově hutný a exponovaný paratext jako předmluvu k zamýšlenému pětisvazkovému celku. První a třetí díl Černého pamětí vznikaly později z odlišných pohnutek a s jiným cílem, proto není možné k nim vztahovat proklamace a rétoriku úvodu *Křiku Koruny české*. Tento díl představuje do jisté míry samostatný text, na nějž navázaly a jež následně obklopile později vzniklé díly. Oproti nim je více faktograficky založen, vychází

---

<sup>7</sup> Jak sám Černý píše, historie *Kritického měsíčníku* v letech 1938–1945 tvoří osu *Pamětí II*: „[K] rozhledu po oněch letech a k zachycení živé souvislosti dějů bylo potřeba jediného hlediště a nutně to musilo být hlediště, ze kterého vnímal události vzpomínající a z něhož se jich účastnil“ (II/6). Vývoj a existence či neexistence zmíněného kritického periodika jsou použity jako perspektiva, skrze niž jsou nahlíženy společenské, politické i kulturní události daných let, ale i Černého vlastní osud.

<sup>8</sup> Zároveň kniha obsahuje doplňky v poznámkách pod čarou, datované do roku 1969.

z autentických dokumentů a pramenů, na něž odkazuje, a stojí „na hranici historiografických ambicí“ (Špirit 1993: 22).<sup>9</sup> Tato účelová perspektiva je nastolena hned na začátku úvodu:

„Vzpomínat pro samo vzpomínání a útěchu z něho je strašlivá představa, nejsem takového útěšlivého vzpomínání bohudíky schopen. Ale místo vzpomínek, jimiž se těší člověk *na konci svých sil*, představuji si radostně pamětní počet, jež skládá člověk *na konci svých soudů*.“ (II/5)<sup>10</sup>

Vzpomínání samo je charakterizováno jako nedostatečné, podstatný je soud, jenž bude o minulých událostech vyneseno. Zde se Černý zcela jednoznačně prezentuje jako arbitr a kritik, a to nejen literárních počinů, ale i dějin. Zároveň zavrhuje představu útěšného vzpomínání na konci sil a tím implikuje, že on sám má sil dostatek – neboť toto obrácení se k minulosti bude vyžadovat nemalé úsilí. Své soudy představuje jako oprávněné a fundované, protože si je ujasňoval celých dvacet let (II/5). V tom se Černý staví do ostrého kontrastu vůči nespolehlivým a povrchním soudům o válečné době, jež byly napsány bez odstupů a pokrývaly zobrazování minulosti: „Vyvalily se pak u nás, jak známo, celé laviny zasloužilých lidí, a paměť a obraz českého života válečných let byly brzo tak znetvořeny, že škraloupem polopravd, pečlivě osnovaných legend a křiklavě pomalovaných zástěrek pravá tvář doby stěží prosvítá“ (II/5). Autor vystupuje jako svědek i jako poučený znalec událostí a souvislostí, jenž přichází onen mylný obraz (negativně konotovaný slovem „škraloup“) korigovat a odhalit utlačovanou pravdu (která „stěží prosvítá“).

Černý ve svém úvodu využívá ještě jeden významově nosný obraz:

„Proč mi vlastně stojí ještě dnes za to skládat tento nepraktický vzpomínkový počet? Nemohu se ohnat ničím lepším, než je *potřeba spravedlnosti* pro lidi, které jsem měl rád, moje věčná bolest, jediná má bolest vskutku jítřivá. Z těch zapadlých, zkomolených let německého násilí a boje proti němu zvedá se ke mně legie smutných zraků, [...] a je mi chvílemi, jako bych prožíval výjev z Homérovy písně, kde se Elpénorův přízrak zjevuje Odysseovi a požaduje na něm čest pohřbu: ‚Ó, nenechávej mě neoplakaného, nenech mě nepohřbeného!‘ Nuže, nenechám je neoplakané, nenechám je nepohřbené.“ (II/6)

<sup>9</sup> Zároveň však autor sám deklaruje, že nepíše dějiny odboje, ale své vzpomínky na padlé: „Tomu, kdo **nechce** napsat vše a chtěl by napsat především jen kapitolu z osudů národní kultury a národního charakteru (což je totéž), je dovoleno vynechávat mnoho“ (II/171).

<sup>10</sup> Pokud není uvedeno jinak, v citacích z *Paměti* zvýraznil Václav Černý.

*Křik Koruny české* má být tedy panychidou, zpěvem za mrtvé hrdiny. „Legie smutných zraků“ konotuje množství padlých, vůči nimž autor cítí povinnost.<sup>11</sup> Citací z Homéra autor aktivuje široký literární kontext hrdinské epiky, sám se přirovnává k Odysseovi – a z jeho osudu jsou zde upomínány především útrapy, jimiž musel projít. Jako „jediná bolest vskutku jitřivá“ je však chápána smrt jeho druhů – tím naznačuje, že všechny ostatní bolesti, které ho zasáhly, přestál. Tato předmluva evokuje oslavný charakter celého textu, ve „výpovědi o statečnosti těch nejlepších lze spatřovat patos knihy [...] bez nemístného ostychu před velkými slovy“ (Petříček 1993: 11). To Černému dovoluje prezentovat období druhé světové války jako dobu hrdinskou, již bude pozdější společenský vývoj poměřován.

Díl pamětí, věnovaný druhé světové válce, nesl název *Křik Koruny české*<sup>12</sup> – titul *Pamětí* se tedy u Černého objevuje až s vydáním dílu věnovaného letům 1921–1938. Název druhého dílu připomíná vypjaté chvíle českého národa už použitím historického označení země Koruny české a odkazem na středověký a později i novověký žánr křiku/pláče (planktu).<sup>13</sup> To implikuje charakter textu, v němž se nejedná pouze o oplakávání mrtvých druhů, ale také o nárek či bezmocný hněv nad tíživým osudem českých zemí během druhé světové války.

„Zatímco Pamětí I jsou oslavou pamětí a rozkoši vzpomínání a Pamětí II službou nejbližším, poslední část je nemilosrdný soud nad člověkem“ (Špirit 1993: 22). *Křik Koruny české* vznikl nejdéle, obsahuje množství autentických dokumentů a je nepropracovanější.

---

<sup>11</sup> Skutečnost, že je *Křik Koruny české* psán především pro přátele a spolupracovníky, kteří se nedožili porážky nacismu, akcentuje i formulace, v níž Černý prezentuje tento memoárovo-historiografický akt jako splátku duhu příteli Františku Halasovi, jenž ho o sepsání dějin národního odboje prý žádal už roku 1942: „Odřekl jsem mu rovnou. Jeho přání se nezamlouvalo ani mé lenosti, ani mému vkusu, ani mé vrozené nechuti otáčet se tváří k minulosti a vstupovat do nových, šťastnějších dnů, do jakýchkoli nových dnů zadkem napřed“ (II/5).

<sup>12</sup> V exilu vyšel pod titulem *Pláč Koruny české*. Přesný důvod tohoto přejmenování není zřejmý, ale s oběma výrazy (křik – pláč) se nakládá jako s částečnými synonymy.

<sup>13</sup> Z těchto alegorických textů tvoří architektonický kontext Černého *Křiku Koruny české* např. skladby Budyšínského rukopisu *Žaloba Koruny české* a *Porok Koruny české*, anonymní brožura *Pláč Koruny české* z roku 1866 nebo stejnojmenné dílo Jakuba Arbese (*Pláč koruny české neboli Perzekuce lidu českého v letech 1868–1873*; 1869, rozšířené vydání 1894), ale také pamflet Jana Zahradníčka (*Pláč koruny svatováclavské*; 1938) a *Křik koruny svatováclavské* Ladislava Jehličky (vyšlo 2010), jenž na *Křik Koruny české* polemicky reaguje (srov. Davidová Glogarová 2015). Kromě toho byl pod názvem *Křik Koruny české* připraven sborník 16 básní protinacistických veršů, jenž byl propašován do Paříže v roce 1940 a tam vydán s titulem *Hlasy domova* (srov. Rambousek 2003). Václav Černý se o něm sám zmiňuje ve svých pamětech: „Byla ro první akce, první tajná akce našeho uměleckého odboje“ (II/102) a je možné předpokládat, že se k němu názvem svého vzpomínkového textu hlásí.

Naopak třetí díl pamětí neprošel finální redakcí a oproti předcházejícím svazkům se vyznačuje stylovou neurovnaností. *Paměti III* jsou poslední dokončenou knihou Václava Černého a vyšly poprvé – s titulem *Paměti IV* dle zamýšlené pětidílné kompozice – v roce 1983 v Sixty-Eight Publishers. Ve vydání z roku 1992 obsahuje závěrečný oddíl „Na dlouhé míli“ rozšířenou druhou kapitolu a čtyři kapitoly nové, jež dovádějí autobiografii až do roku 1972.<sup>14</sup> Čtvrtá a pátá kapitola se však z celkového ladění *Pamětí* vymykají – ve čtvrté kapitole se autor věnuje rodnému Náchodsku a vzpomínkám na mládí, kapitola pátá je úvahou o filozofii a dějinném význam marxismu. Teprve závěrečná, šestá kapitola navazuje na přerušený popis vývoje událostí pražského jara ličením 21. srpna 1968, štvavé kampaně a nástupu normalizace.<sup>15</sup> Podobu třetího dílu *Pamětí* zcela zásadně ovlivnila série propagandistických útoků, jež byly proti Černému, jakožto „hlavnímu inspirátoru kontrarevoluce“, vedeny od srpnové invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa (respektive už od procesu s Pavlem Tigridem, v němž vystupoval jako svědek) v podstatě až do konce sedmdesátých let a během níž vycházely denunciační články nebo se neustále dokola reprodukovaly lživé údaje (srov. Kreuzigerová 2009; Vévoda in Brožová 1996: 328–338). Tyto události tvořily kontext doby, v níž Černý třetí díl pamětí psal:<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Torontské vydání *Pamětí IV* bylo ukončeno exkurzem do oblasti divadla malých forem; závěrečná pasáž zněla: „Do roku 1918 zrál ovšem a rostl český politický vůdce spolu a zároveň se svým vzdělavcem, nezůstával pod jeho úrovní, nebyl čecháckovský mravní nedozrálce a opatrník pokorný vůči moci. Neodvažoval se karbanit s národním zájmem“ (Černý 1983: 566). Tyto věty jsou v pozměněné podobě součástí druhé kapitoly v části „Na dlouhé míli“ i ve vydání v Atlantisu (srov. III/478).

<sup>15</sup> V roce 1974 Václav Černý adresoval protestní dopis Gustávu Husákovi, jehož část, ve které píše o propagandistické kampani, jež proti němu byla vedena, se stala součástí později publikovaného textu *Pamětí III*. „Jediným výsledkem byl Husákův vzkaz, že si dopis přečetl a že si přeje, aby jeho text nebyl zveřejněn v zahraničí. Václav Černý Husákovo přání respektoval. Závěrečná kapitola *Pamětí* nikdy v exilu nevyšla, prvně se objevila až ve vydání brněnského nakladatelství Atlantis v roce 1992“ (Kreuzigerová 2009: 6). Dopis Husákovi zde posloužil jako východisko, text v *Pamětech* je „důkladně proměněný, mnohem emotivnější a expresivnější, doplněný o řadu pasáží“ (Jonáková 2006: 261).

<sup>16</sup> Zároveň tato štvance ovlivňovala recepci Černého textu. Za života byl pro mnohé „nenapadnutelný“ (Jan Lopatka v roce 1990 napsal: „Zdalo se mi, že je sám. To není nikdy dobrý stav“; Lopatka 1990: 5), kritické články (např. „Zatracené dějiny“ Milana Šimečky z roku 1983) byly chápány jako útok na Václava Černého jako osobu a bylo jim vyčítáno, že publikací takových reakcí autoři jen dávají do rukou argumenty „nepřátelům“. Ferdinand Peroutka odmítl veřejně reagovat na nepravdivé informace obsažené v *Pamětech*: „Je pro mne nenapadnutelný z důvodu, který já daleko víc uznávám než on. Pražským pánům by připravilo značnou radost, kdybychom my dva se začali potýkat, a lepší češtinou, než se obvykle děje. Ušetřili bychom jim práci, mohli by jen citovat. Tak raději ne, [...]“ (Peroutka 1995: 231).

„Píšu tyto řádky v březnu 1972 a nevím, je-li štvance na mne skončena. Může kdykoli vzplanout znovu, naskočit v novou vlnu, ačkoliv se ovšem nemůže dít metodami hanebnějšími a zákeřnějšími, v tomto ohledu – zdá se mi – byly vyčerpány veškeré možnosti.“ (III/637)

Součástí textu se tak vedle vzpomínek na minulé události stávají reakce na dění aktuální – autor má potřebu ohrazovat se vůči nespravedlivým nařčením, vyvracet lži, vysvětlovat a upřesňovat, jak se co doopravdy sebehlo. Mnohé pasáže jsou výrazně expresivně zabarveny vztekem, deziluzí, ale i bezmocí: „Bud’ jak bud’, štvance na mne v tuto chvíli dovršila trvání nepřetržitého a souvislého půlčtvrtého roku a představuje vůbec *nejdelší hon na živého člověka* našich moderních dějin“ (III/637). Právě v těchto momentech je patrná proměna autorského subjektu *Pamětí* – jeho situace na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, kdy Černý psal třetí díl, se zásadně lišila od doby začátku šedesátých let, kdy započal práce na *Křiku Koruny české*. „[P]oslední díl memoárů Václava Černého se od obou předchozích svazků podstatně liší, protože jej psal už někdo jiný, někdo, kdo se začal dívat [...] na celý *český osud* očima člověka hluboce „proměněného zklamáním a zahanbením““ (Vladislav 1992: 8). Zatímco v *Pamětech II* Černý skrývá řadu odpůrců a kolaborantů za anonymitu zkratkách či opisů („redaktorem Humoristických listů F...ou“; II/140; „Arcidemokratický kritik [...] a ještě nedávno hradní čeledník“; II/78), v *Pamětech III* už si servítky nebere.<sup>17</sup> Během více než dvaceti let se pisatel proměňoval a s jeho perspektivou a záměry se měnilo i zobrazení určitých skutečností či charakteristika postav – v jednotlivých dílech pamětí tak vystupují do popředí odlišné motivy či účel textu.

Třetí díl Černého pamětí vyvolal množství upřesňujících a polemických reakcí také proto, že autor své soudy formuloval v době, kdy si některá fakta nemohl ověřit, neboť psal text prakticky bez přístupu k dokumentům a bez možnosti svobodného společenského styku. Faktickou nespolehlivost *Pamětí III* ovlivnila i časová tíseň a nutnost konspirativního chování při vydávání knihy v exilovém nakladatelství během normalizace:

„Práce byla přepsána na stroji na nemanipulovatelně silném papíru a stovky stránek tvořil volumen, který se stěží vešel do aktovky. Průběžně hrozilo nebezpečí zabavení při

<sup>17</sup> Jak Černý podotkl v rozhovoru se Zdeňkem Kirschnerem: „To už jsem na ně měl opravdu vztek“ (Kirschner in Brožová 1996: 38). Srov. „Ke komunistům z odboje se prostě [ve druhém dílu Pamětí] zachoval s noblesou, kterou mu oplátili nenávistí a křivdou. Vyrovnal se s ní ve třetím díle Pamětí, a není divu, že tam už tak zdrženlivý nebyl“ (Petříček 1993: 11).

domovní prohlídce, ale v nouzi nejvyšší se objevilo kosmické okno, a to jen na mžik, a tak strojopis odešel přes Francii do Kanady. Událo se to v takovém spěchu, že nezbyl čas na nejnutnější korektury.“ (Pecka in Langerová 1993: 84)<sup>18</sup>

*Paměti III* nejsou řádně zredigovány, a obsahují tak mnohé stylistické nedostatky, některé pasáže se opakují (např. tutéž historku o Zdeňku Vančurovi a Vladimíru Brettovi najdeme jak na s. 430, tak 486) nebo nejsou finalizovány (např. na s. 518 chybí přesná data), třetí kniha není dokonce ani autorizovaná.<sup>19</sup> Torontské, ale i brněnské vydání *Pamětí III* tak obsahují vysoký počet faktických chyb a nepřesností.<sup>20</sup> To někdy vedlo k bagatelizaci Černého pamětí jako nespolehlivého a nepodloženého díla (srov. Chalupecký 2005, Urbánek 1990). Tyto omyly a nepřesné datace, které mnohdy není těžké vyvrátit, samy o sobě nejsou podstatné – důležitější je, proč o daných skutečnostech autor píše, jak je zasazuje do příběhu a jaký sebeobraz vytváří.

Tři díly *Pamětí* Václava Černého popisují rozmezí let 1921–1972. Časový výsek však není dán autorským kompozičním rozhodnutím – tak jako to bylo možné vidět u autobiografií Hedy Margoliové-Kovályové a Ivana Klímy (viz kapitoly II a III) – a není proto možné z tohoto výběru vyvozovat cokoli jiného, než že autor nestihl realizovat svůj záměr, v němž by do vyprávění zahrnul na jedné straně i své dětství a na straně druhé zásadní události druhé poloviny sedmdesátých let. Musíme mít neustále na paměti, že se jedná o torzo, nikoli o zamýšlený celek. Vzhledem ke skutečnostem vzniku *Pamětí*, jež jsme výše načrtli, pokládáme za vhodné koncentrovat se při interpretaci autorových narativních strategií na Černého zobrazení poměru k totalitní moci, jež omezovala jeho vědecké i pedagogické působení a jež rozhodujícím způsobem negativně ovlivnila jeho život. V této kapitole pro analýzu autorské sebe prezentace čerpáme ze všech tří dílů autorových pamětí, nicméně s ohledem na zásadní postavení třetího dílu a vzhledem k časovému výseku, jemuž se věnuj

---

<sup>18</sup> Srov. doplnění Zdeňka Kirschnera: „Při jedné mé cestě do Paříže [...] mě pověřil, abych napsal odtamtud Škvoreckému, aby ten díl *Pamětí* nevydával. ‚Mně je to jedno,‘ řekl mi pan profesor, zase v parku, protože u něj doma to kvůli mikrofonizaci nešlo, ale jsou tam jména a já bych nerad, aby to těm lidem třeba ublížilo.‘ Jenomže dopis přišel asi později, než kniha vyšla“ (Kirschner in Brožová 1996: 38–39).

<sup>19</sup> Srov. „Poslední stránka třetí knihy [...] vypadá jak vytržená opisovačce ze stroje“ (Kantůrková 1995: 9–10).

<sup>20</sup> Na mnohé omyly a chyby upozornil Jiří Rambousek v sérii článků v časopise *Tvar* (Rambousek 2011a–f). Kromě toho se dochoval i autorský „Dodatek a oprava“, jenž vznikl mezi lety 1983–1987 a v němž Černý krátce reviduje své formulace, vztahující se k odsunu Němců a koncepci socialismu (Černý 1998; srov. Mališ 1998).

Ivan Klíma a Heda Margoliová-Kovályová, se zaměřujeme na *Paměti III*, a to s vědomím, že se částečně stylisticky i účelem liší od předcházejících dvou dílů.

## II. Stylová charakteristika textu

*Paměti* tvoří celkem asi 1 400 hustě sázených stran a Černý v nich kombinuje různé stylové roviny, od odborné po vyhroceně expresivní; vyvstává tedy otázka, komu je toto dílo určeno, jaký je jeho modelový čtenář. Po vydání *Pamětí* bylo na jedné straně potřeba se s nimi literárněkriticky vyrovnat, reagovat na ně, hojně se o nich diskutovalo doma i v exilu (srov. Knopp 1995), na druhé straně ne všichni diskutující byli schopni a ochotni si přečíst všechny tři díly Černého vzpomínek a zasadit jednotlivé scény, soudy a výroky do kontextu *Pamětí* jako celku, potažmo celého díla Václava Černého.

Černého styl se v pamětech vyznačuje rozsáhlými pasážemi v dlouhých odstavcích, častým užíváním cizojazyčných – nejčastěji francouzských či latinských – termínů (k nimž redakce připojila vysvětlivky v podobě poznámek pod čarou) a záplavou dat, údajů a jmen. Zároveň se vypravěč „nechává unést svým intonačním rubatem“ (Suchomel in Brožová 1996: 215), rozvíjí příběh mnoha doplňujícími epizodami a usiluje o co nejširší záběr. Černý se nezdráhá být v projevu vášnivý, až patetický a bohatost jeho jazyka je fascinující: „Čeština se tu ozývá v téměř zapomenuté šíři, doplněná navíc ještě i francouzskými povzdechy“ (Šimečka 2005: 384); „U Černého je [...] možno vybrat celé klasobraní neotřelých charakterizačních epitet, metafor, přirovnání a paradoxů“ (Macek in Brožová 1996: 260); „Marnivě hýřivé slovní gejzíry“ (Jungmann 2005: 377); „[Paměti] mají naléhavou krásu jazyka, v Čechách už téměř nevídanou“ (Kantůrková 1995: 9). Ne vždy je však Černého deskripce lichotivá; jak ukážeme dále, leckdy nevoli nevyvolal jeho názor, ale použitá expresivní rétorika.

Historiografickým *Křikem Koruny české* autor navodil očekávání „historické objektivity“, v níž však v *Pamětech I*, a zvláště pak *Pamětech III* nepokračoval – v posledním svazku nacházíme dlouhé, jakoby chrlené pasáže plné sugestivních příměrů a emočně silně zabarvených výrazů. I zde je patrné, že Černého paměti netvoří homogenní celek, ale obsahují více rovin, a je možné je číst různými způsoby.

Přestože hlavní linii tvoří Černého životní příběh, je neustále prokládán a kontextualizován informativními, analytickými a hodnotícími pasážemi, nebo dokonce kapitolami. Autor se ve svých pamětech vyslovuje nejen k literatuře, školství a kultuře, ale i k politice, časté jsou záběry sociologické, dokumentuje stav armády, školství, zemědělství, venkova i průmyslu (srov. Vanovič 1999: 264). V prvním dílu pamětí najdeme kromě



autorových vzpomínek na studia a mládí (respektive v rámci nich) například historii i soudobé politické složení Ženevy, diagnózu stavu československého školství, analýzy politické situace či literárněhistorickou charakteristiku poválečné generace.

Funkce druhého dílu, zmíněná výše, se odráží ve snaze o objektivitu, podloženost argumentů, v odkazech na odbornou literaturu i v dlouhých citacích historických dokumentů. Zároveň vypravěč vystupuje jako přímý účastník odboje a uvádí zde tajné či zákulisní informace, čímž legitimizuje svá tvrzení (srov. Billson in Laferl – Tippner 2016: 154–160): „Chci to učinit především proto, že udělat to přesně a podle pravdy mohu dnes já *jediný*“ (II/31). Kromě výkladu dějin (nejen protektorátu a odboje, ale i druhé republiky a Mnichova) prezentuje i podobu *Kritického měsíčníku* a portrétuje přispěvatele a spolupracovníky, kteří se na jeho fungování podíleli.

Třetí díl obsahuje různorodých textových vrstev nejvíce.<sup>21</sup> Vedle politických a společenských rozborů poválečné i poúnorové doby a soudů nad mnoha dějinnými aktéry obsahuje analýzu vězeňství, psychologii totalitních režimů, ale také shrnutí Černého vědeckých zjištění z dob, kdy nesměl svobodně publikovat – dané pasáže v pamětech mají do jisté míry suplovat autorovu bibliografii: „Kdo by bloudil pralesem článků a článčků, utřídíval je podle hlavních směrů mých zájmů, středověk, baroko, romantismus, moderní doba, aktuální dnešek, moje vzpomínání nechce být přece zároveň i bibliografií“ (III/493). Čtvrtou a pátou kapitolu pak tvoří samostatné eseje rozdílného zaměření: kapitola o rodném kraji představuje nejosobnější část pamětí (do jisté míry tak nahrazuje nenapsaný díl o dětství a mládí), autorovu konfesi: „Bylo to znovu moje chlapectví. A zároveň jsem teď i věděl, že také i moje budoucnost. *Až do konce*“ (III/543). Zároveň je však tato část až přetížena faktografií a topografií (viz Hrbata in Brožová 1996: 14–20). Pátá kapitola je pak akademickým rozbořem kořenů a charakteristik marxismu.

Je zřejmé, že souhrnně postihnout charakter Černého pamětí je obtížné: všechny tři svazky by bylo možné označit za svědectví, zároveň i za rozsáhlou polemiku; autor čtenáři nechce předat „pouze“ příběh svého života, ale současně i svůj výklad dějin, což pro Černého znamená především interpretaci principů kultury dané doby (srov. Černý 1991a). Je to

---

<sup>21</sup> Jak o třetím dílu píše Miroslav Petříček: „[V] závěrečném svazku Pamětí [se] prezentuje též jako společenskopsychologicky interesovaný myslitel, pohybující se v hraniční oblasti mezi filozofií a politikou, a třeba i jako do krajnosti rozhořčený pamfletista, jenž na stránkách psaných žlučí nehlubším opovržením stíhá své protivníky, mnohdy se při tom dopouštíje očividných křivd. Nebo jinak – stíhá se sebeobdivný autoportrét pyšného individualisty, vystavujícího na odiv cílevědomě kultivovanou subjektivitu, s objektivně fundovanými reflexemi o povinnostech vzdělanecké elity v národním životě“ (Petříček 1992: 10).

„vyhraněné svědectví o době; subjektivní historiografie moderních českých dějin; obžaloba, ‚generální soud‘ a pátrání po odpovědi na otázku, co se stalo s českým národem“ (Sirotek 1992: 7). Autor sám cítil potřebu ujasňovat (si), jaký druh textu píše, a vyprávění prokládá metanarativními komentáři: „Ale nepíšeme tu dějiny české hanby ani starých mravních podfuků, které ve chvíli nejtěžší zkoušky praskaly jako bubliny“ (II/228); „[J]de [mi] o vysvětlení spíše než o obžalobu“ (III/120); „Nepíšu dějiny, vzpomínám. Kdyby to bylo v slabých lidských silách, chtěl bych i nesoudit“ (III/317). Zároveň vnímá své paměti jako přínosný historický pramen: „Nic naplat, nástin národního politického odboje musíme tedy podat, abychom měli rámec a členění. Nástin, říkáme, nikoliv historii, ačkoliv i k té historii nástinem přispějeme“ (II/115). Obrací se na případného budoucího historika, jenž s *Paměťmi* bude pracovat, a dává mu rady: „[H]istoriku, věz, že dějiny naší soudobé národní krize budeš muset zahájit už tou rozptýlenou a bezděkou kocovinou českých myslí v druhé půli roku pětáctýřicátého, tenkrát vše začalo“ (III/28).

Černého paměti nebyly zamýšleny jako „pouhé“ vzpomínání;<sup>22</sup> jsou vystavěny jako konvolut různou měrou autonomních textů – portrétů, analýz, vyznání, historických exkurzů, kritik, literárněhistorických pojednání apod., v nichž se ustavuje obraz autora. Už touto širokozáběrovou kompozicí Černý buduje obraz vzdělance, odborníka a společensky angažovaného intelektuála. V tomto textu se budeme zaměřovat na autorovo vyprávění o životních událostech spíše než na jeho politické, společenské, historické či literární analýzy, přestože i jejich rétorika o mnohém vypovídá a Václav Černý jimi ustavuje svůj autorský sebeobraz. Tak jako se v *Pamětech* analýza střídá s poutavým příběhem, přechází mnohdy konfese v nadosobní meditaci – osobní a obecné jsou v *Pamětech* neoddělitelně spjaty. Černý často vede svůj výklad takovým způsobem, že nejprve popíše dané období a dobovou atmosféru (s častým užíváním imperfekta pro sumární vystižení situace), následně vylíčí své místo v tomto výseku a přejde ke specifickým tématům, epizodám či historkám: „[...] a celé to moje vzpomínání slibuje být od začátku do konce, od odstavce k odstavci, střídáním osobní vzpomínky, úvahy historické, literárně historické, kulturně historické, soudu, bůhví čeho ještě“ (III/361).

---

<sup>22</sup> Srov. „Václav Černý však nepíše dějepis, nejenom vzpomíná, nejenom přináší svědectví osobního poznání, jak to u memoárů běžné, on *Paměťmi* vytváří dílo s ucelenou filosoficko-etickou koncepcí, píše je jako memento, jsou shrnutou zkušeností, vyslovením etického východiska vzdělance, jemuž byl komunistickou diktaturou, stalinismem tedy, vzat hlas a veřejný vliv“ (Kantůrková 1995: 37).

### III. Autostylizace vypravěče

Ony osobní vzpomínky však jsou v *Pamětech* zastoupeny jen velmi zdrženlivě. Jak píše Jan Vladislav v předmluvě k třetímu dílu pamětí – Černého „autoportrét je tak rozsáhlý, že se zdá být úplný“ (Vladislav 1992: 16). A přesto zde téměř chybí intimní rovina; autor skoro nepíše o svém citovém zrání či ryze soukromých vztazích. Tato absence osobní roviny je z velké části zapříčiněna tím, že čtenáři v životním příběhu, jež v *Pamětech* dostává, schází zamýšlený první díl, a tedy popis určujícího vztahu k rodičům a vyprávění o zásadních událostech mládí. O existenci autorova staršího bratra se například čtenář dozvídá jen mimochodem v *Pamětech I* na s. 188 ve zmínce, kde Vladimír Černý sloužil v posádce; podobně letmo je zmíněna i smrt otce na konci roku 1941, ale i celý vztah se ženou Miloslavou.<sup>23</sup> Svou uzavřenost či ostýchavost autor sám deklaruje: „[J]á jsem se ostatně vždy vzpěchoval důvěrností, tajil jsem vlastní soukromí, děsil se cizího“ (I/299). Některé roviny osobnosti Václava Černého nám tak zůstávají skryty, a dostáváme proto jeho obraz jako člověka veřejného, jenž je součástí dějinných konstelací a širokého historického kontextu. S ohledem na tento charakter pamětí to vypadá skoro přirozeně, že zamýšlený první díl pamětí zůstal nenapsán, protože Černý píše více o svém intelektuálním utváření než o emocionálním. I když v textu najdeme mnohé konfesijně laděné pasáže (především ve zmíněné čtvrté kapitole oddílu „Na dlouhé míli“ v *Pamětech III*), o jeho osobním a rodinném životě se dozvídáme málo.

Přesto se nedá říci, že by autor svou postavu v *Pamětech* odsouval do pozadí či že by svou roli nějak umenšoval. Obraz sebe samého v minulosti čtenáři přibližuje přes své veřejné zájmy (literatura, univerzita, politika apod.), které prezentuje jako sobě vlastní, a přes své názory a hodnocení, jež v pamětech reprodukuje. Portrét Václava Černého, jenž je v pamětech předestřen, je tedy především portrét profesní (srov. Erben – Zervosen 2018), což podstatně ovlivňuje rétoriku vyprávění, a zároveň to autorovi dovoluje vyjadřovat subjektivně svá stanoviska.

---

<sup>23</sup> Poprvé se o ní čtenář dozvídá ve zmínce o Černého brněnském pedagogickém působení v roce 1930, o seznámení a začátcích vztahu nepadne ani slovo: „A to jsem ještě nezanedbal jedinou možnou denní schůzku se slečnou Moravcovou, která mi přinášela zprávy z univerzitních lavic“ (I/222). O svatbě autor nepíše vůbec, pouze v líčení návštěvy dcery T. G. Masaryka zmíní: „Mnohem větší a nelíbenou zálibu jevila paní Olga [...] v polodívčí, nesměle skromné a neuvolněné povaze mé mladé ženy“ (I/243), a křestní jméno manželky se dozvíme až o dalších třicet stránek později: „O vánocích 1930 zavezl jsem Mílu do Dijonu“ (I/272).

Spíše než osobní příběh je čtenáři před očima konstruována hrdá a tvůrčí osobnost. Černého sebepojetí úzce souvisí s jeho koncepcí personalismu.<sup>24</sup> Sebe prezentace v rámci *Pamětí* je organicky spjata s jeho předcházejícím dílem a pro adekvátní analýzu je třeba mít autorovy dřívější texty stále na paměti.<sup>25</sup> V souboru úvah o mravním problému literární tvorby *Osobnost, tvorba a boj* (1947) Černý vyjádřil své pojetí osobnosti jako neustálého zápasu o naplnění své životní volby: „A přece možná není největším zážitkem tvůrce *jeho* dílo. Je jím, může jím být... *on sám*“ (Černý 1947: 71).<sup>26</sup> Osobnost tedy v jeho úvahách není ničím daným, ale je naopak heroickým výkonem. Černého personalismus byl ovlivňován jeho nákloností k romantismu a titánskému individualismu a to se odráží i v jeho autobiografii, jež se v mnohých vyhocených či moralizujících formulacích a závěrech vyznačuje až patetickým či „velikášským“ laděním.<sup>27</sup>

Tento individualismus a heroismus se v textu projevuje výlučnou pozicí, která je hrdinovi připisována. Zásadní scénu pro zobrazení této výjimečnosti najdeme hned na začátku prvního dílu pamětí, v níž vypravěč vzpomíná na svou odpověď v rámci hodiny francouzské literatury na lyceu v Dijonu:

„V první den premiéry Père Robert zkoušel tak říkajíc teplotu své nové třídy a namátkou žádal, abychom mu citovali verše klasiků, jež nás první napadnou, a označen prstem, spíš bezděčně než zaujat ocelovou krásou té zvučící myšlenky, vysypal jsem mu bez rozmyšlení Rodrigovo velkolepé:

*Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées*

---

<sup>24</sup> Srov. Patočka 1947; Pechar in Langerová 1993: 9–14; Vanovič in Langerová 1993: 15–24; Brabec in Langerová 1993: 33–38; Macek in Langerová 1993: 51–54; Med in Brožová 1996: 64–69; Pistorius in Brožová 1996: 47–63 ad.

<sup>25</sup> Srov. k dobové recepci *Pamětí*: „O jeho starších i novějších knihách se tehdy mnozí čtenáři dovídali teprve z *Pamětí*, pokud se k nim vůbec dostali. A právě to bylo příčinu některých nedorozumění, k nimž došlo během diskusí o Černého memoárech, protože bez znalosti takových knih, jako je třeba *Osobnost, tvorba a boj*, nelze vlastně jeho *Paměť* dost dobře porozumět“ (Vladislav in Langerová 1993: 28).

<sup>26</sup> Černého pojetí osobnosti nese mnohé z koncepce F. X. Šaldy, ale jsou v ní obsaženy i nové impulsy Bergsonovy filozofie či existencialismu. *Osobnost, tvorba a boj* je zároveň tichou polemikou se Šaldou: už ne „duše a dílo“, ale „osobnost a dílo“. První věta souboru je doslovný citát ze Šaldy („Největší zážitek tvůrcův jest – jeho dílo“), zatímco druhá odráží vliv Andrého Gida (srov. Pistorius in Brožová 1996: 48).

<sup>27</sup> Srov. „Jeho záměrně jednostranné, vyhocené formulované a někdy přímo dráždivé charakteristiky se zdají dnes zbytečně přepjaté a jeho polemický spár připadá mnohým až hrdopysný, ve skutečnosti však by bez nich tato osobnost nebyla tou osobností, jakou je“ (Jungmann 2005: 377).

*la valeur n'attend pas le nombre des années...*<sup>28</sup>

Starý Normalien sebou u katedry trhl, a byl jsem rázem jeho mezi všemi, a trvale.“ (I/29)

Svou opověď Černý vykresluje jako sebevědomou a hrdou – v citaci sice promlouvá literární postava Corneilovy tragédie, je však zřejmé, že zde slouží jen jako maska pro hrdinovo sebevyjádření. Zároveň je několikrát zdůrazněno („namátkou“, „bezděčně“, „bez rozmyšlení“), že odpověď nebyla nijak vykalkulovaná, ale naopak zcela bezprostřední, a tedy přirozená a vystihující jeho osobnost. Slovesem „vysypat“ je kromě toho naznačeno, že hrdina znal francouzské verše z paměti a bez obtíží je recitoval, a svého profesora (navíc absolventa prestižní École normale supérieure) překvapil a ohromil.<sup>29</sup>

Francouzské školství samo o sobě je popisováno – především ve srovnání s československým, respektive rakousko-uherským – jako elitářské a individualistické (I/32) a tento dojem je ještě utvrzován detailním popisem a výčtem náročných zkouškových otázek či témat písemných prací. A v rámci takto exkluzivního vzdělávacího systému je mladý Václav Černý zobrazován jako nejlepší z nejlepších: „Profesor Sauvage se mnou učinil, co učinil už předešlého roku Père Robert: poslal mne koncem května účastnit se *concours général*“ (I/45).<sup>30</sup>

V textu pamětí lze narazit na množství pasáží, v nich autor zdůrazňuje své kvality a nadřazenou pozici vůči ostatním v dané oblasti: „Měl jsem tuším od počátku právo pyšnit se ve své kritické i vědecké práci šíří rozhledu a rozsáhlostí vědomostí, bez vědomostí a rozsáhlosti pohledu do kultury nelez!“ (I/350); „Ale jednu jistotu z těch polemik jsem si odnášel: na svých protivnících v Čechách nevyrostu“ (I/352). Opakovaně zmiňuje

---

<sup>28</sup> „Jsem, pravda, mlád. U synů zrozených ze vznešeného boku / však mužnost nečeká na počet jejich roků“ (Pierre Corneille: *Cid*, přel. Svatopluk Kadlec, SNKLHU: Praha 1956, s. 66).

<sup>29</sup> Stejným způsobem – zdůrazněním bezprostřednosti, vlastních znalostí i překvapení, jež vyvolal – Černý zachycuje moment, kdy si ho mezi ostatními studenty všiml F. X. Šalda: „Svědomitě jsem u něj kolokvoval. A hned v prvním semestru si mě všiml, *bez mé zvláštní snahy*: dostal jsem u kolokvia Musseta – kolokvoval zásadně ve svém bytě, v Kanálské čis. 4 na Vinohradech – a *překvapil* jsem ho *obšírnými* citáty z Mussetovy poezie, znal jsem tehdy totiž Musseta skoro celého nazpaměť, hlavně Noci, *bylo to nezvyklé*, nezapomněl na to“ (I/97; zvýraznila K. S.).

<sup>30</sup> V pamětech je dosažení této premiantské pozice zobrazováno jako přirozené a dané pouhým zájmem. Černého dopis z 11. 4. 1922 nicméně svědčí o jeho cílevědomosti a ctižádosti: „Já pak jsem Vám v prvním trimestru psal, že se chci ještě zlepšit: cíle svého jsem dosáhl, jak ve francouzštině, tak i ve starověkém dějepisu. Tím vším stávám se prvním ze žáků československé B sekce!!!“ (cit. in Vanovič 1999: 26).

oprávněnost vyvyšovat se nad ostatní, opřenou o tvrzení (leckdy dokládané historkami, jež zesměšňují jeho konkurenty), že dané lepší schopnosti, dovednosti a znalosti měl.

K výjimečnosti a jedinečnosti se často druží i role nezastupitelnosti:

„Měl jsem jim [Francouzům] snad vykládat, že i bez té funkce nevím prací kudy kam? že i bez ní se u nás v oblasti česko-francouzských kulturních styků nemůže dít a stát nic, o čem bych nevěděl a co bych nemohl ovlivnit, a že chci především s vlastními popudy vystupovat samostatně, svobodně a sám [...]“. (III/94)

Kromě nepostradatelnosti zde postava profesora Černého nabývá až rysů vševědoucí a všemocné šedé eminence, jež zůstává nezávislá a zvládá plnit své úkoly i na dalších kulturních a společenských frontách.

Není divu, že leckdy tyto scény, zdůrazňující autorovu výlučnost a odlišnost, nesou lehký příznak pohrdavé arogance a pyšné nadřazenosti:

„Když jsem sekretáři naší fakulty dr. Bečkovi odmítl přihlášku s poukazem, že marxismus *dávno* znám a že jako univerzitní profesor poskytuji přece *snad* dostatečné předpoklady, že si jej dokážu osvojit vlastním studiem, aniž usednu do *oslích škamen* před neznámé *repetitory*, vzbudil jsem obecný údiv, ale napodoben jsem nebyl.“ (III/264; zvýraznila K. S.)

S výjimečnou pozicí, jež vypravěč mezi ostatními postavami zaujímá, souvisí i zobrazování kariérních a akademických úspěchů. Ty nejsou výsledkem dlouhodobého vyčerpávajícího úsilí, ocenění naopak přicházejí od ostatních téměř navzdory: „Dělal jsem to neochotně, nepsal jsem rád referáty, neměl jsem praxi. Dokonce jsme se ani nedohadovali o tématech mých článků, vítal, cokoli jsem přinesl“ (I/187). Studijní a profesní vzestup není skokový, v autorově životním příběhu se rozvíjí plynule, bez pochyb a zaváhání („Věděl jsem již rok, ale spíš jsem to věděl odevždy, co budu dělat“; I/75) a bez jakéhokoli škobrtnutí, takže by mohl být považován za dítě štěstěny, což také na několika místech reflektuje: „Ale zatím se na mne natržený pytel přízně, kterou jsem nevzýval, vysýpal dál [zvolen redaktorem Hosta]“ (I/191); „Přijal jsem to [nabídku práce v Ženevě] s radostí a spěchal informovat Šaldu, přivítal to jako vzestup mé šťastné hvězdy“ (I/223).

Zásadní mezníky, které určily směřování jeho kariéry, zobrazuje Václav Černý na základě velmi podobného půdorysu, který mnohé prozrazuje o autorově stylizaci

a vypravěčské perspektivě. První z těchto analogických scén nacházíme na konci úvodní kapitoly *Paměti I*, která je věnována období středoškolských studií – představuje událost, již je předurčována autorova role literárního kritika a romanisty:

„[D]ruhého dne jsem si rovnou sedl za stolek opuštěné třídy naší školy a zplodil jsem z četby a vzpomínek ze saint-simonistů a fourieristů studii *Socialismus George Sandové podle románu Péche de M. Antoine*. [...] Za čas jsem přímo ustrnul, profesor Haškovec nejen odpověděl, ale – přijal, a ještě se neznámému omlouval za čekání, které článku hrozí pro nával látky.“ (I/76)

Téměř mimochodem („zplodil jsem z četby a vzpomínek“) sepsaná studie dochází neočekávaného („jsem přímo ustrnul“) ocenění. Velmi podobně si vypravěč počíná při líčení vzniku své první literární kritiky:

„A tu svou filozofickou, psychologickou, literární skepsi o surrealismu jsem hodil na papír a nevěděl, co s těmi lístky dál, nakonec jsem je poslal do Hosta, [...]. Článek vyšel v 7. čísle V. ročníku Hosta hned nato, název zněl K surrealistickému manifestu a tím rázem jsem se v necelých dvaadvaceti stal českým kritikem, ani jsem nestačil uvážit, jak se tyhle věci dělají, kdybych byl stačil, byl bych si dal lepší pozor.“ (I/187)

I zde je zdůrazněna prvotní nezáměrnost („hodil na papír“) a text kritiky je až znevažován – když je označen slovem „lístky“. Začátek literárněkritické dráhy je prezentován jako náhoda („a tím rázem“, „ani jsem nestačil uvážit“) a toto povolání získává příznak poněkud nebezpečné, každopádně nijak žádané činnosti (což bude v textu pamětí rozvíjeno i dále).

Třetí scéna, jež zachycuje nezamýšlený vznik později oceňovaného textu, následuje téměř vzápětí a je věnována doktorské práci *Ideové kořeny současného umění*:

„Cítil jsem se v té Skalici tak dokonale ‚vyhnán‘, že jsem si za zimního pobytu zvlášť nevlídného – byly únorové pololetní prázdniny 1928, za okny plískanice, mlha a bláto, dovedete-li si vůbec představit, co je ‚krajské bláto‘, a pro horáka! – začal do sešitu zapisovat svoje názory o inspiraci a povaze nejmladší světové poezie. Přesné úmysly jsem neměl, snad by se to hodilo do nějakého dalšího článku, ale i obsahu těch dosavadních jsem pro text použil. Původním účelem sepsání bylo opravdu jen to *ut*

*aliquid fieri videatur*<sup>31</sup>, aby se něco v té Skalici dělo. [...] Stačilo by to na knížku. Ale vždyť by to tedy přece stačilo i na doktorskou tezi. Univerzitní řád však stanovil že doktorátu nelze nabýt předčasně, leda v případech zcela výjimečných, a to na souhlas ministerstva. Tak o ten výjimečný souhlas požádáme.“ (I/188)

Celá pasáž vyznívá, jako by za předčasným absolvováním rigorózních zkoušek stála nuda a špatné počasí. Zároveň je disertace představována nikoli jako dlouze promyšlený a komponovaný text, ale jako pouhé záznamy o vlastních názorech na nejmladší básnictví, jež autor sepsal bez většího úsilí.

Ve všech zmíněných epizodách vypravěč explicitně připomíná svůj nízký věk a tento motiv předčasnosti a mimořádné rychlosti se bude objevovat ve vyprávění o Černého literární a akademické kariéře i později: „Byl jsem doktorem ve svých třidvacíti, již během svého osmého semestru, [...]. Naposledy se na filozofické fakultě ta věc udála ještě za Rakouska, roku 1913, doktorandem byl Miloš Weingart“ (I/190).<sup>32</sup>

Jestliže u první literární studie, kritiky a akademické práce autor zdůrazňoval, že vznikly jaksi mimochodem, vyprávění o získání docentury u Alberta Thibaudeta je postaveno na motivu překvapení, jež vypravěč využíval už při líčení výjimečnosti svých studentských literárních znalostí:

„Do osmi měsíců svého působení v Ženevě jsem nehorázně překvapil všechny, habilitoval jsem se na filozofické fakultě ženevské univerzity, aniž jsem předem koho zpravil o svém úmyslu, aniž jsem někoho žádal o jakoukoli pomoc. [...] Byl jsem ve věku šestadvaceti let a tři měsíců nejmladším docentem Calvinova staroslavného učení, švýcarských vysokých škol vůbec a snad i celé univerzitní Evropy.“ (I/228)

Znovu je zde kromě ohromení, jež záměrně vyvolal, zdůrazněna také nezávislost a samostatnost („aniž jsem někoho žádal o jakoukoli pomoc“), ale i mimořádnost jeho

---

<sup>31</sup> Aby se zdálo, že se něco děje.

<sup>32</sup> S rychlostí studia souvisí i zdůrazňovaná samostatnost v (nikoli hledání, ale rovnou) nacházení vlastního vědeckého zájmu a metody: „Vůbec mne nikdo z uvedených vědecky nezasáhl, ale cestu za svým sklonem jsem si našel brzo sám, totiž za komparatistikou nového francouzského typu, Baldenspergerova, Hazardova, Van Tieghemova“ (I/94); „Léta 1924–1929, která jsem strávil na filozofické fakultě, byla dobou mé vědecké formace, v tom bylo univerzity asi čtyřicet procent, a *sebeformace*, to bylo těch ostatních procent šedesát“ (I/149).



postavení. Vzhledem ke krátké době, kterou k získání tohoto titulu potřeboval, je i ženevská docentura prezentována s jistým tajnůstkářstvím jako nenáročná a marginální záležitost.

První událost, o které Černý čtenáře zpravuje s předstihem a zřejmým osobním zájmem, je pražská docentura. Ta právě díky odlišnému způsobu vedení vyprávění stojí v Černého příběhu jako cíl, k němuž všechny předcházející kroky (nyní vyznívající jako přípravné) spěly a k němuž on vědomě směřoval:

„A nyní: pročpak jsem vůbec ze Ženevy odcházel? Vždyť mne nikdo nevyháněl! Silnou pohnutkou byla jistě pražská habilitace. S habilitační prací jsem byl hotov, v červnu 1934 odvážel jsem s sebou do Prahy rukopis zcela dokončený. [...] Naléhal i Šalda: chtěl mne habilitovat, a to mohl jen během své služební aktivity; limita, kdy by odešel do penze – docela se na to těšil –, se však neúprosně blížila. A já **chtěl** rozhodně být **jeho** docentem, **jediným** docentem, kterého za celý svůj univerzitní život habilitoval Šalda! To se rovnalo jeho vlastní proklamaci mého nástupnictví.“ (I/286)

Touha po jedinečnosti a výjimečnosti není v této vzpomínce nijak potlačována ani zakrývána motivy překvapení či bezděčnosti. Sám vypravěč pražskou docenturu spojuje se „silnou pohnutkou“, důležitost je jí připisována i přáním Šaldy („naléhal“).

Nástupnictví po F. X. Šaldovi a solitérnost hrají roli i v zobrazení kariéry v oblasti literární kritiky. Po návratu ze Ženevy Černý publikoval referáty a recenze mimo jiné v brněnském *Hostu*, jehož ročník 1929/1930 redigoval, v *Plánu* Josefa Hory, *Činu*, řízeném Marií Majerovou, nebo v *Národním osvobození*. V roce 1935 navázal spolupráci s *Literárními novinami* a v létě roku 1936 dostal návrh z *Lidových novin*, aby převzal po Arnu Novákovi vedení kulturní rubriky:

„Ještě jsem se na fakultě neohřál, ba ani jsem tam vlastně nezačal, a zčistajasna mi sprchla na hlavu nejlichotivější nabídka, jakou v té době bylo lze si představit, přicházela z Lidovek a tlumočil mi ji ředitel Borových Julius Fürth, [...] zval mne, abych vstoupil do redakčního sboru Lidovek a řídil v nich kulturní rubriku, především tzv. Literární pondělí, jejich umělecko-kritickou přílohu. To byla v těch časech u nás kritická tribuna nejvlivnější, pro nejširší vrstvy našeho vzdělanectva téměř směrodatná. Fürth zřejmě neočekával odmítnutí, lépe řečeno nevěřil, a celkem právem, že by se v naší kulturní sféře vyskytl kdokoliv, aby nad takovou nabídkou zaváhal. Překvapil jsem ho asi, vyžádal jsem si měsíc na rozmyšlenou.“ (I/332)

Černý píše, že na velkorysou a překvapivou nabídku, „která se neodmítá“, reagoval uměřeně. Kvitoval sice kvalitu Lidových novin („kritická tribuna nejvlivnější“), ale přece jen si držel odstup a pozici toho, kdo má rozhodující slovo (viz Soukupová 2018a). Zcela jinak pak líčí svůj přechod z *Lidových novin* do *Kritického měsíčníku*. F. X. Šalda zemřel 4. dubna roku 1937, a tím zanikl *Šaldův zápisník*. Podle Černého se v důsledku toho v české kritice objevila mezera po ryze kritickém periodiku, jež by soustavně sledovalo umělecké dění, a tato mezera musela být vyplněna: „Žádná novinářská nebo příležitostná kritická rubrika nemohla ji zahradit“ (I/356). V *Pamětech* připisuje iniciativu vzniku *Kritického měsíčníku* straně vydavatele: „Když mi na jaře 1938 nakladatelství Borových učinilo nabídku, že pro mne založí zvláštní literárně-kritický měsíčník, v němž bych byl absolutním pánem, uvítal jsem ji rád“ (I/356). Literárně-kritický měsíčník tedy nebyl zřizován jen pro zaplnění oné mezery, o které v *pamětech* píše, ale se zcela jasným personálním zacílením („pro mne založí“). Nástupnictví v pozici předního českého kritika po Šaldovi si tak Černý nepřipisuje sám, ale ustavuje jej „odborná veřejnost“. Jeho role však jistě nebyla tak pasivní, jak to na tomto místě v textu predestinuje – Julius Fűrth ve svých vzpomínkách tuto událost nepodává jako nabídku ze strany Borových, ale jako společně připravovaný projekt: „Tímto způsobem vzniklo naše přátelství, které vyvrcholilo tím, že jsme společně založili Kritický měsíčník“ (Firt 1991: 197). V Černého autobiografii nicméně vyznívá založení *Kritického měsíčníku* jako výsledek nutného vývoje, ke kterému jeho úspěšná kariéra v české literatuře zcela logicky a neodkladně spěla: „Bylo mi třiatřicet, a v tom věku podobná šance v naší literární historii kritika dosud nepotkala“ (I/356).

Toto opakované zdůrazňování vlastní výjimečnosti a přirozeného vzestupu kariéry může leckdy – při variování motivu překvapení a nezáměrnosti – vyznívat až komicky;<sup>33</sup> je však zcela rozhodující pro příběh, který autor vypráví, především pak v druhém a třetím dílu pamětí. Tento nadějný rozběh, jenž se zdál být příslibem zářného úspěchu na světové úrovni, ústí v osobní tragédii. Pro celkové vyznění Černého pamětí je zásadní využití narativního půdorysu úspěchu, jenž byl před vrcholem ukončen vnějšími silami, tedy dvěma totalitními režimy. Autor akcentuje svou „stoupající šťastnou hvězdu“ nikoli primárně proto, aby se chlubil (protože zároveň všechny své úspěchy zlehčuje poukazy na jejich jednoduchost či nezáměrnost), ale aby byl dopad tohoto cizího zásahu zřejmý.

---

<sup>33</sup> Srov. např. Černého líčení, jak se v Ženevě jen tak mimochodem věnoval i teologii: „Pro mne, medievalistu a vandrovníka po filozofii, byla ta příležitost tak lákavá, že jsem si i v té ženevské teologii smočil a za ta ženevská čtyři léta nenápadně vychoval sám sebe i na obstojného teologa“ (I/240).

Role literárního kritika je podstatná jak pro Černého autostylizaci, tak pro recepci jeho *Pamětí*, neboť byl v obecném povědomí vnímán především jako kritik, spíše než jako překladatel či romanista a komparatista. Autor sám reflektuje, jak jeho působení v oblasti kultury utvářelo očekávání či předsudky vůči jeho osobě: „Nikdo **jiný** nemůže větším právem **soudit**, hlalohlili mně do uší. Černý v čele očištné komise? To bude Marat!, zabědoval naopak v soukromí A. M. Piša“ (III/56).

Jak již bylo zmíněno, autor sám se za kritika označuje, avšak nespojuje s touto rolí žádné výhody či prospěch, ironií dokonce implikuje opak: „*Českým* kritikem jsem se tedy stal *mimoděk* a jaksi z polopřinucení a zůstal jsem jím naprosto *výběrově*. A velkého blaha jsem na té cestě nedošel!“ (I/196). Jako svůj původní záměr staví vědecké poslání, od něhož se pod vlivem vývoje událostí odchýlil. Negativní příznak nenese samotná pozice kritika –, neboť tendenci ke kritickým a polemickým výpadům vnímá autor jako součást své osobnosti –, ale skutečnost, že se stal kritikem českým. To je prezentováno jako paradoxní a svou „omezeností“ jemu nepřírozené: „Silou okolností jsem se měl stát také ‚českým kritikem‘: a nebyl jsem přitom schopen z ní přijmout leč Šaldu; [...] Nu, měl-li jsem se čím odlišit v české kritice své doby, mohlo to být především z východiska stanovisek, jež ve mně Francie zakotvila“ (I/72).

O svém literárněkritickém působení ve dvacátých a třicátých letech Černý vypráví jako o přínosné, ale nedokonalé přípravné fázi (srov. Soukupová 2018a) – na poli kritiky se začíná plně realizovat až se založením *Kritického měsíčníku*, v němž zpětně vidí jediný časopis své doby, který hýbal nejen českým uměním, ale celým národem (srov. Fučík 1995). Jeho vztah k této umělecko-kritické revue, již řídil, je velmi osobní; jeho kritickou dikci označuje za „*mateřštinu myšlení*“ (II/99) a vydávání *Kritického měsíčníku* během protektorátu bere jako službu, respektive součást odboje a boje za český národ a jeho kulturu.

Tato hrdost a přímá zainteresovanost je zřejmá v epizodě z doby protektorátu, kdy ho Josef Knap vyzval, aby vydal *Kritický měsíčník* kulturnímu odboru Národního souručenství: „Upozornil jsem dr. Knapa, že ve své současné formě je KM *moje* dílo, a tedy i můj majetek, který dobrovolně nevydám“ (II/97). Podobně zdůrazňuje nezávislost fungování *Kritického měsíčníku* během tří poválečných let: „[...] byl tu Syndikát spisovatelů, aby uznal KM za **svůj** orgán. To uznání bylo čistě formální, nebyl bych nikdy dopustil, aby mi do redakce a směru či obsahu časopisu kdokoliv mluvil [...]“ (III/69).

Václav Černý se na vícero místech v pamětech vyjadřuje ke svému pojetí kritiky (např. I/149, I/276, I/357) a opakovaně vyzdvihuje vedle osobní angažovanosti její polemický

akcent: „Co mnou nepohnulo, co mne nevzrušilo, neprovokovalo, nudilo, to jsem jako kritik nebral na vědomí, ač jsem to znal, měl přečtené, ba i cenil. Kritizovat pro mne znamenalo vybírat si, volit, hájit nebo potírat, vždy mně byla kritika záležitostí boje, polemiky. O sebe, o svět“ (I/319). Polemika je chápána jako souboj, jako poměřování znalostí a argumentační síly: „Věděl jsem, co je polemika, miloval jsem polemický boj, je přec soupodstatný s kritikou, nepřičilo se i potírat protivníka výsměchem jeho blbosti, [...]“ (III/284). Autor připouští, že polemiky vyhledával, že měl k těmto rétorickým bojům talent a že ho rád využíval k zesměšnění protivníkových názorů: „Pokládal jsem se, a dosud pokládám, za polemika velmi zdatného, vždyť jsem se také u všech všudy školil na nejlepších francouzských polemistech již od mládí“ (I/350).

Tyto rysy Černého stylu (záměrné vyhrocování názorů, ironie, zesměšňující zobrazení protivníků ad.) se odrážejí i v jeho pamětech, jež v mnoha ohledech působí jako pokračování jeho polemické praxe. Jestliže Zdeněk Kožmín nacházel v Černého kritikách, respektive interpretaci literárních děl „všudypřítomné gesto zasvěcovatele“ (Kožmín 1995: 523), je možné tuto charakteristiku vztáhnout i na *Paměti*. I zde autor čtenáře zahlcuje množstvím překvapivých údajů, souvislostí a vazeb, nahlíží události v širokém historickém aspektu a zasazuje je do vyšších kontextů (viz Kožmín 1995; Špirit 1994). Své názory na postavy a děje, o nichž vypráví, autor prezentuje jako dané a nezpochybnitelné; v textu je nehledá, ale nastoluje.<sup>34</sup>

Tato podobnost stylu *Pamětí* se stylem Černého recenzí a kritik vede k utvrzování role autora jako kritika, jež není v autobiografii omezena na oblast literatury a umění, ale rozšiřuje se na sféru společnosti *per se*: „[...] stává se kritikem vůbec. Kritikem kultury, kritikem společnosti a posléze kritikem všeho zlého, nedokonalého, nepřesného, přibližného, neupřímného, co nalézám kolem sebe, bez ohledu na žánr a obor lidské činnosti, v němž takovému kritiku zasluhujícímu výkonu došlo“ (Putna in Brožová 1996: 302). Recepce *Pamětí* jako Černého kritického angažmá, jehož cílem je vynášení soudů,<sup>35</sup> však opomíjí množství dalších rovin autorovy autobiografie a opírá se především o expresivní a vznětlivý styl třetího dílu *Pamětí*, jenž však nelze bezvýhradně vztáhnout i na díly předcházející.

---

<sup>34</sup> Srov. Miroslav Červenka o Černého způsobu předkládání svých tezí: „[Václav Černý] se přechasto snažil sugerovat, že přináší nevývratné a definitivní objevy (dokonce i tam, kde šlo o tlumočení běžných nebo pochybných mínění)“ (Červenka in Brožová 1996: 208).

<sup>35</sup> Srov. např. „Velký sudič vynáší soud nad poměry a desítkám drobných i významných osob uděluje svůj často sžíravě a apodikticky pronášený ortel. Jen on sám se nemění, nanejvýš stále více a více se učí umění pohrdání“ (Peňás 2014: 307).

Zdůrazňování pozice kritika vede k přehlížení role pedagoga, jež však v autorově stylizaci zaujímá podstatné místo, neboť jsou jí v pamětech věnovány rozsáhlé pasáže a autor často zmiňuje význam, jež v jeho životě měla: „Návrat k univerzitnímu a vědeckému dílu splňoval moje přání nejvřelejší, možno říci, že jediné moje přání bytostné, všeho ostatního bych se byl ochotně pro jeho splnění vzdal a také jsem se bez lítosti, hlavně v ohledu veřejných funkcí vzdával“ (III/103). Jeho postava tak místy získává charakter romantického humanisty, jenž věří ve spásonosnou sílu vzdělanosti. Oproti literární kritice, která v *Pamětech* nese i negativní konotace, představuje Černý své pedagogické působení jako srdeční záležitost.<sup>36</sup> „A miloval jsem mláďa a mládež, žít a působit mezi ní, nad to mi vůbec nebylo: být platný mladým lidem, strhávat je svým vzorem – může být něco krásnějšího?“ (I/207). Kritikem se podle svých slov stal náhodou a bez vlastního zájmu (viz výše), zatímco učitelství zobrazuje jako dlouhodobé a vytrvalé přání, s nímž se pojí zodpovědnost, ale zároveň jistá vyvolenost či předurčenost:

„*Odjakživa*, již podle dětských představ a snů, pak z rodinných tradic, pak ze zážitků studenta a nakonec z působení Šaldova na mne jsem se cítil přímo *zasvěcen* tomuto *poslání*. Úkol vědce a učitele, od něhož jsem svou činnost kritika vůbec neodděloval, jsem viděl jako *jediné svoje možné* životní a duchovní fungování. Činilo mne osobně šťastným.“ (III/104; zvýraznila K. S.)

Jestliže Václav Černý svou dráhu literárního kritika zobrazuje v *Pamětech* jako slibnou profesní kariéru, která byla násilně přerušena, znemožnění vykonávat pedagogickou činnost vnímá jako křivdu, jako zákaz, jenž se ho dotkl v hloubi duše a jehož lituje.<sup>37</sup> „Ale byla to jedna z nejtruchlivějších chvil mého života [prověrky na Filozofické fakultě v roce 1949], tak hořká a zklamaná, že se mi až nechtělo dál žít“ (III/379). Učitelství popisuje jako povolání, jež je vyčerpávající, ale přináší uspokojení: „Jak vidím, nešetřil jsem na té univerzitě silami, místo povinných pěti hodin přednášek a seminářů týdně pravidelně až hodin devět. Co z toho, ta práce stála za to!“ (III/107). V prvním dílu *Pamětí* Černý nešetří kritikou českého školství,

---

<sup>36</sup> Srov. Čermák 2014; Pechar in Brožová 1996; Benešová in Loužek 2005; Pecka in Langerová 1993; Vladislav 1990; Kirschner in Brožová 1996; Čermák in Langerová 1993.

<sup>37</sup> Srov. „Právě tato nemožnost rozvinout plně pedagogickou aktivitu, na níž lpěl už díky rodové tradici, byla snad největší bolestí jeho života, větší možná než omezení publikační: ona tři období jeho výuky na Filozofické fakultě nepřesáhla dohromady o mnoho počet let, která kdysi mohl přednášet univerzitním studentům švýcarským“ (Pechar in Brožová 1996: 11).

jež srovnává s francouzským systémem (I/33), ve třetím dílu však československé školství hodnotí pozitivně (III/259), a to protože ho následně postaví do opozice vůči reformovanému školskému systému po roce 1948.

V rámci popisu úpadku veřejného a kulturního života věnuje velký prostor i změnám na univerzitě, především generaci, jež na Filozofickou fakultu, kde působil, nastoupila po válce: „Studentská generace, která roku 1945 neobyčejně početně zalidnila naše vysoké školy, byla jedním z nejslibnějších pokolení v dějinách naší kultury za poslední století. Byla velmi opravdová“ (III/114). Na této slibné generaci zobrazuje destruktivní sílu tehdejších společenských tendencí – nadějně studenty, kteří se stali nadšenými zastánci komunismu, vykresluje jako oběti propracovaného totalitního systému, jenž je mravně pokřivil: „[...] jejich nezralost byla předem fanaticky orientována z vnějšku, možnost kriticky svobodné názorové volby jim byla odňata, byli už předem zatvrzele stranní, a co horšího, jejich stranictví bylo zarputile nesnášenlivé a vládychtivé“ (III/116). Přestože jmenovitě kritizuje a zesměšňuje některé studentské zástupce komunistické moci,<sup>38</sup> jednání těchto mladých lidí omlouvá; připouští tragiku této generace, již jako celek nezavrhuje, spíše vyjadřuje lítost nad tím, že se stala loutkami moci: „Nikdy neodpustím viníkům a jejich falešné filozofii dějin, že měnili nezralé nedomyšlenky chabých a neustálených mravních zábran v tvory nakonec opravdu zlé“ (III/117).

Právě proměnu lidí akcentuje Černý v oddílu *Paměti III* „V Stalinově stínu“, v němž evokuje nástup totality na přelomu čtyřicátých a padesátých let: „Vím, že se lidé za ta minulá léta strašně změnili, zesurověli, zlostejněli k druhému, nouze, bázeň, blízkost smrti je zkurvily, ne zocelily, nejsou to už ti lidé, trpký život jim otrávil krev, vyrazilo na nich ukryté, neznámé zlo jako plíseň“ (III/360). Společenský vývoj autor zobrazuje jako bujení zla, iniciované strachem a útlakem a nad tímto mravním propadem vyjadřuje lítost, až zoufalství. Jindy slušný (i když kritický či ironický) Černý zde opakovaně používá slovo „zkurvit“ a jeho odvozeniny, jako by jiným výrazem nedokázal postihnout morální spoušť: „Byl bych tloukl hlavou o zeď, vždyť jsem českou literaturu nevyslovitelně miloval a mezi jejími zkurvenci jsem měl drahé přátele“ (III/250). Tyto pasáže, vyjadřující zhnusení a smutek nad tím, co se ve společnosti a mezilidských vztazích událo, stojí patrně v největším kontrastu k historiografickým a objektivizujícím částem textu, ať už popisu odbojových skupin

---

<sup>38</sup> Např. „Brett okamžitě proslul ignorancí tak propastnou, že si publikum navyklo klást přednášejícímu šalebně vědychtivé otázky o neexistujících francouzských básnících, a znalec za katedrou o nich buď zasvěceně rozprávěl, nebo alespoň sliboval obšírnější výklad na příští hodinu“ (III/383).

v *Pamětech II*, nebo literárněhistorickým exkurzům *Pamětí I*. Jsou přiznaně subjektivní a velmi expresivní. To, co nacházíme v *Pamětech III*, už není „radostně pamětní počet, jež skládá člověk *na konci svých soudů*,“ (jak Černý píše v předmluvě *Křiku Koruny české*, viz výše) ani balance osobního i národního vzestupu ve dvacátých a třicátých letech, jak ji podává v *Pamětech I*. Styl třetího dílu pamětí je do značné míry zabarven hořkostí a zatrpklostí, k nimž se autor sám přiznává: „Byl jsem a zůstával jsem klidný a nepohnutý (ač uvnitř stále horečně napjatý a úzkostný), před druhými veselý, někdy radostný (ve skutečnosti jsem tajně z lidí hořkl)“ (III/448).

Václav Černý ve své autobiografii nijak nezastírá, jak silný pocit křivdy prožíval. Poválečnou dobu prezentuje jako sérii nespravedlností a zneuznání – už domácímu odboji, v němž se angažoval, nebylo vyjádřeno uznání, jaké by očekával: „[...] a přece byl do pouhého měsíce odboj odbyt tak dokonale, utřeli mu hubu tak čistě, jako by ho nikdy nebylo bývalo“ (III/24), jeho vědecká kariéra byla násilně přerušena: „Což se rovnalo hotovému programu likvidace Václava Černého jako vědce a prostě mému intelektuálnímu zardoušení“ (III/433). Tato hořkost vrcholí ve čtvrté kapitole oddílu „V Stalinově stínu“, v níž se nacházejí dlouhé obžalobné odstavce, v nichž Černý nebývale emotivně sugeruje tísnivý a štítivý dojem z tehdejšího žití:

„Mozek odmítal pracovat, na jazyku lpěla shnilá a smrdutá chuť, osekáný život byl už jen pahýlem živočišného živoření, nechtělo se už být člověkem. Být člověkem, být tedy hnusně, podle, nepravě, neprominutelně, ten pocit nebyl k unesení, vyvracel tě dokořán. Bylo to jako loučení s existencí po otravě jedem, který ti podstrčili.“ (III/350)

Kromě vracejících se obrazů hnusu a rozkladu („shnilý“, „smrdutý“, „pahýl“, „živoření“) zde autor využívá pro zvýšení emotivního účinku druhou osobu. Vypjatě expresivní formulace („Odměňovali kluka dovozením olizovat s všeskem krev z rukou velmožných dodavatelů mrtvol; a dovozením vybírat další lidi určené k rozsápání“; III/352) se střídají s osobními konfesemi:

„Nechali jste mně, krom pocitu nevýslovného hnusu, už jen to, co otrávit nijak nelze a co ve mně od dětství bylo to nejzákladnější a nejprvotnější, hlubší než potřeba věřit a milovat člověka: potřeba **rozumět, poznávat, vědět**. Ten hnus je nesnesitelný, a srozumitelný. Kéž mi ta potřeba pochopit, nějak hnusně, ohyzdně pochopit z toho

zhnusení pomůže, a byť to bylo i jen k pochopení lidské zrudnosti, absurdnosti mých jistot a prázdnoty mých úct.“ (III/350–351)

Účelem tedy není jen evokace zhnusení a roztrpčení, tyto vystupňované scény mají být současně impulsem pro analýzu a zkoumání, jak mohlo k takové proměně společnosti vůbec dojít. Černý nezůstává pouze u sugescí ošklivosti a sklíčenosti, jeho formulace jsou obžalobou systému, jenž toto dopustil:

„Přinutili jste mne zošklivit si *ve vás* samotnou a vlastní *moji* lidskost, pokládat v sobě za hlupáka někoho, kdo hlupákem nebyl, a cítit v sobě hlubokou hanbu za vlastní naivnost, ve které nebylo hanebného a opovrženého nic, a nebylo v ní smítka lži, *je vous vomis*<sup>39</sup>. Přiměli jste mne, abych už nadosmrti skrýval a zakrýval toho **nového** člověka v sobě, proměněného zklamáním a zahanbením, odpadlíka všech svých jistot, a hlavně té nejvzácnější, jistoty o člověku.“ (III/350)

V tomto kontextu není možné nevzpomenout na paměti Alexandra Solženicyna (*Trkalo se tele s dubem*, 1975), jež také zobrazují šikanu ze strany komunistické moci a Černého *Pamětem* se podobají právě v oné obžalobné rétorice a konceptu spisovatele/vzdělance jako svědomí společnosti. Svou roli v tomto nevyrovnaném střetu s nemravnou mocí vidí Černý jako nevďěčnou, ale zcela zásadní pro společnost a kulturu: „Budu dál zasívat svou **dračí setbu**. Vzejde až za sto let, co na tom! Vzdělanec je právě muž *dračích seteb*“ (III/359).

To, jak Černý v autobiografii zobrazuje své veřejné působení kritika i pedagoga a svou přerušovanou slibnou kariéru, není podstatné jen pro jeho autoportrét, ale je to třeba mít stále na paměti i při zkoumání toho, jak autor v *Pamětech* zobrazuje postavy, vůči nimž má výhrady a vůči nimž se vymezuje, a jak osoby, jež pro něj představují hodnoty, k nimž se hlásí.

#### IV. Rozvržení postav

*Paměti* obsahují velké množství portrétů, od univerzitních profesorů (např. Maxmiliána Křepinského), přes přátele (např. Egona Hostovského či Karla Teigeho), osobnosti kultury (např. Andrého Gidea) a mnoho dalších. Portréty nejsou pouze deskriptivní, ale dochází v nich k opětovnému řešení vzájemných vztahů, Černý znovu zhodnocuje a rozebírá minulé události, jež jeho postoj k vybrané postavě ovlivnily. V případě negativně zabarvených

---

<sup>39</sup> Je mi z vás na blití.



portrétů autorovi nestačí stručné odmítavé posouzení, ale má potřebu kompletně vyjádřit, proč daného člověka odsuzuje.

V kontextu celých *Pamětí* je zcela zřejmý rozdíl mezi hodnocením osob v prvním a třetím dílu. Lidé, kteří byli součástí Černého života během dvacátých a třicátých let a portréty je v prvním dílu, jsou zobrazováni leckdy kriticky, avšak s respektem či pochopením. Negativní portréty v dílu věnovaném letům 1945–1972 evokují hodnotový propad společnosti a představují galerii charakterově pokřivených a zavrženíhodných osob. Tato opozice je v mnohém dána Černého vztahem k první republice, jenž je ovlivněn nostalgickým pohledem na dobu, kdy sám dospíval. Ve třetím dílu jsou příkře odsuzováni všichni, kdo nedostáli morálním standardům, jaké zosobňuje prvorepublikový intelektuál: „Zkáza byla očividně především mravní, běželo na prvním místě o rychlou dekompozici charakterů a etických standardů československého levicového vzdělance“ (III/282). Vysoké požadavky tohoto ideálu se zdají být v mnohých situacích neudržitelné, a proto leckdy vyznívají Černého soudy příliš přísně a neúprosně.<sup>40</sup> Zároveň tyto portréty působí jako jakási „posmrtná pomsta“ (Brod 1993: IX) těm, kdo přispěli – násilím, intrikami, ale i zbabělostí – k zániku prvorepublikového snu a změně postavení vzdělance ve společnosti. „V kapitole o důsledcích roku 1948 ve vědě a literatuře soudí V. Černý o svých tehdejších odpůrcích bezohledně a jeho invektivy plné pohrdání zní velmi osobně“ (Jungmann 2005: 379), v rychlém sledu po sobě následují ironické, spíše než nenávislné medailonky několika kulturních aktérů poválečné doby: „Kulturním typem byl Kopecký nedouk a nedovzdělanec, nedoštudovaný právník, mluvka bez stavidel a zábran“ (III/148); „Ladislav Štoll, časově první a nejnapadnější ukázka toho systému, všech národních rychlokvašek model a král“ (III/152); „Jeho [Arnošta Kolmana] dimenze obecně kulturní byly liliputánské“ (III/152).

Pomocí těchto charakteristik Černý postavy jednoznačně znevažuje a odsuzuje, a vytváří tak dojem černobílého světa. Jeho odsudky jsou nesmiřitelné k lidským slabostem, nenajdeme v nich soucit či relativizaci s ohledem na konkrétní lidskou situaci. Jak píše Milan Jungmann: „Černého metoda mu ani neumožňuje odlišit mezi těmi, kdo jaksí konstitutivně byli, a tedy navždy zůstanou stalinisty, a těmi, kdo sugesci této doktríny překonali v praxi, celou další činností ve vědě či umění“ (Jungmann 2005: 382) – tento postřeh se vztahuje k tomu, že Černý neúprosně kritizuje lidi za jejich konání bez ohledu na to, jakým vývojem později prošli (například Růžena Grebeníčková či Mojmír Grygar). Avšak Václav Černý chápe

---

<sup>40</sup> Srov. „[Pohrdání je určeno] vlastně skoro všem, kteří nestáli Černému po boku v jeho tichém pohrdání nad světem“ (Šimečka 2005: 385).

mravní selhání jako fatální a neodčinitelné: „Přiznám se bez mučení, že jsem vůči liberalizátorům tohoto původu nikdy nebyl s to zbavit se podezření. Mladistvý fanatismus dvacítiletých, namítnete. [...] Ale nejsem schopen věřit nikomu, kdo ve dvacíti horoval naopak sadisticky a se špinavou zlobou v srdci“ (III/277). Tato přiznaná neústupnost podporuje obraz Černého jako nelítostného, tvrdě trestajícího soudce či arbitra.<sup>41</sup> Pro autora je podstatné v rámci analýzy poválečné situace jmenovitě označit viníky, vystihnout jejich naturel a poukázat na jejich podíl na společenském marastu. Nestačí mu však své protivníky a jejich činy zmínit, vykresluje portréty, v nichž těmto „padlým“ postavám dodává charakteristiky nízkosti, nekompetentnosti a odpudivosti. „Když je člověk vidí v Pamětech defilovat před sebou, má místy pocit, že v doprovodu V. Černého prochází novou variantou dantovského Pekla, zmodernizovaného, zbanalizovaného, všudypřítomného, krátce totálního a vestavěného podloudně do našeho každodenního světa“ (Vladislav in Knopp 1995: 6). V základu Vladislavova přirovnání Černého zobrazení padesátých let k *Peklu* stojí v první řadě fakt, že – oproti evokaci atmosféry první republiky – nejsou medailonky groteskních a odpudivých figur „naředěny“ portréty kladně hodnocených vzorů, a čtenář je tak drcen dalšími a dalšími výčty poklesků a charakterových vad, jako by byla zkáza kolem Václava Černého úplná a definitivní. Na tomto stísnujícím a drtivém vyznění se kromě kumulace podílí i lexikum, jaké autor k vystižení těchto postav využívá. Bez vysloveně hrubých slov své protivníky dehonestuje a usiluje o to, znectít je především rétoricky.<sup>42</sup> Například o Bohuslavu Havránkovi mluví jako o „zavilém skřetovi“ (III/417) a o Vladimíru Brettovi píše slovy spojenými s rozkladem, nelidskostí a hnusem: „Homunkulové nafouklí plyny vlastní nicoty a kyselou nudou zastaralého nezdaru jsou nanejvýš hnilobným příznakem nemoci, nikoliv ale jejími původci“ (III/636). Tyto podobizny jsou spíše karikaturami (Karel Pecka je přirovnává ke Goyovým *Los caprichos*; Pecka 1992: 5), v nichž má obrazné přirovnání či hypertrofovaná vlastnost vystihnout celkovou obludnost. Jako příklad Černého znevažujícího a výsměšného stylu konstruování charakterů může posloužit postava Marie Pujmanové, kterou si autor často bere na mušku: „Paní Pujmanová zahudla chvalozpěv na obětavé pracovní nasazení dělnické mládeže“ (III/203); „paní Pujmanová se přímo zalyká

<sup>41</sup> Srov. „Čtvrtému dílu Pamětí je vytýkána neschopnost nebo spíše nechut' Václava Černého k moudrému nadhledu [...] Václav Černý ale nechce být moudrý, on chce být útočný“ (Kantůrková 1995: 38). „Přesto mě děsí zavilost a nelítostnost, se kterou tato zraněná paměť rozdává údery na všechny strany, bez odstupu, bez shovívavosti a bez nadhledu. A hlavně bez odpuštění“ (Šimečka 2005: 384).

<sup>42</sup> Srov. doklady „ornamentální výzdoby přídomků pro lidské bytosti“ v textu Milana Šimečky (Šimečka 2005: 385).

velepoetickým refrénem „Ať žije generalissimus Stalin“ (III/239); „Ó, paní Pujmanová, laureátka státních cen za všech režimů, prototyp nejhustěji smetanového patricijského snobismu, jedna z nejnedůstojnějších českých žen, matek a stařen tohoto století! Plivá teď přechytračelou a zjedovatělou slinou svého studeného, z rozumu vydrásaného verše po ‚hnusných emigrantech‘, k nimž se tak vlaze tulilo celé její mládí pro všechny dary světa, od lásky po literární úspěch a společenské postavení“ (III/243); „A ptejte se teď, jak mohla vypadat kterákoli začátečnice Alena, viděla-li paní Marii Pujmanovou olizovat bláto ze Štollových škorní s pokorou, s jakou by se nikdy nebyla odvážila lichotit své starší modle TGM!“ (III/244).

Dalším prostředkem, který autor používá k znevážení svých protivníků, je plurálová podoba vlastních jmen, někdy zvýrazněná malým písmenem na začátku příjmení: „ochotní univerzitní havránkové a trávníčkové“ (III/517). Najít můžeme i plurály vytvořené od osobních jmen, včetně křestních: „To byli ti Vladimírové Neffové, Adolfové Hoffmeisterové, Josefové Tomanové, Františkové Kožíkové, Adolfové Branaldové [...]“ (III/474). Takovéto zápisy mají evokovat stádní chování a jednání zmíněných osob, jež je stavěno proti individualitě vypravěče. Ten se při prezentování těchto zesměšňujících a ironických medailonků vidí jasně v opozici vůči těmto lidem a svou diametrálně odlišnou pozici jednoznačně ukotvuje právě proto, aby mohl odsuzující repliky vynášet. Užitá rétorika má dopad nejen na vyznění zobrazených postav, ale i hlavního protagonisty. Zpoza karikатурních a jazykově opulentních pasáží vyvstává vypravěč jako zosobnění etického měřítko: čím hlouběji klesají v jeho textu ti zavržení, tím výše v morálním hodnocení stoupá on sám.<sup>43</sup>

Jako protipól čistého a zásadového Černého stojí ve třetím dílu *Paměti* postava Jana Mukařovského coby příklad vzdělance, jenž se zaprodal moci. Mnohokrát je zmíněno jeho rozkladné působení na Karlově univerzitě a Černého odsudky nesou jasný příznak osobní angažovanosti:

„Ale že se propůjčil k výprodeji univerzity a liboval si v úloze škrtiče svobodné české vědy na ní, to mu odpuštěno ani zapomenuto být nemůže. [...] A stokrát mu nemůže být odpuštěno, že svolně rektoroval zkáze jedné české studentské generace, doslova

---

<sup>43</sup> Toto působení autorovy stylizace potvrzují i mnohé kritické reakce: „[O]vládá styl tak, že se mu mění v nástroj vášně a pomsty, kritik a polemik, který nikdy a před ničím nezapomene dát najevo svou duchovní převahu. To vše byly, a také jsou, rysy spíše nesympatické a vyznívaly by až odpudivě, kdyby za nimi nebyl život, kterým si za takové činy ručí, dílo, které je potvrzuje“ (Peňás 2014: 306).

rozdupané v prověrkách roku 1949. V dějinách české kultury není člověka hodnějšího opovržení než Jan Mukařovský, jeho jméno je hanebnost sama, nikdo si nenamlouvej opak, není možné v něm zachránit ani učitele ani vědce ani Čecha ani člověka.“ (III/274–275)

Jan Mukařovský není jen expresivně znevažován, naopak je líčen jako zcela zavrženíhodný hlavní viník a zloduch („Vynikající padouch, tenhle Mukařovský, na slovo braný prznitel českého ducha!“; III/463), jemuž nemůže být odpuštěno – a to nejen ze strany Černého, ale ani čtenáře („nikdo si nenamlouvej opak“). Je přirovnáván k hadovi („škrtič“), který nese konotace lsti, zrady i ďábelských sil. Pro autora představuje prototyp intelektuála, který podlehl stalinistické moci, a tedy se jednoznačně mravně pokřivil,<sup>44</sup> a používá pro evokaci tohoto poklesu příklady tělesného poškození a nepřirozených fyzických výkonů: „Učinili [Mukařovský a Havránek] to bez rozpaků a beze studu, a kotrmelec, jímž demonstrovali svůj stav *mravní tekutosti* a ochoty k jakémukoli vědeckému i charakterovému *sebevykleštění*, byl světovým rekordem v plivání do vlastní tváře“ (III/273).

Jak bylo citováno výše, ani odborný věhlas obraz Jana Mukařovského v *Pamětech* nevylepší; Václav Černý ho vykresluje jako vědecky neschopného diletanta, jehož renomé bylo jen pouhou chvilkovou módou: „Mukařovského jsem pokládal už po dobré dvě dekády za vědeckého šarlatána a zachoval jsem si vůči němu v obecném chóru chval, z něhož se distancoval jen Šalda, vždy chlad a kritické mlčení“ (III/272).<sup>45</sup> Osoba F. X. Šaldy zde není zmiňována náhodou; představuje ideál onoho prvorepublikového vzdělance, s nímž jsou – oproti Mukařovskému – spojeny všechny kladné hodnoty. Autorův antinomický poměr na jedné straně k Šaldovi a na druhé k Mukařovskému se odráží v Černého komentáři ke svému nedobrovolnému konci ve Společnosti F. X. Šaldy v roce 1948:

---

<sup>44</sup> Srov. „V jeho [duchovědcově] případě může ke zhroucení tohoto vědomí [smyslu vzdělanectví] dojít prakticky pouze svodem nebo tlakem totalitní moci, a lze tedy z takového zhroucení téměř neomylně usuzovat buď na zjištěnou slabost, na kulturní pologramotnost, a tím i prostřední tvůrčí potenci, anebo na toto všechno dohromady. Proto také v duchovědci a umělci tragédie moderního rozumu působí nejodporněji“ (Černý 1991a: 36).

<sup>45</sup> Se vztahem Václava Černého k Janu Mukařovskému souvisí i jeho poměr ke strukturalismu (srov. Pinkava in Brožová 1996; Haman in Langerová 1993), jehož odborný přínos literární vědě Černý natolik banalizoval, že se místy zdá, jako by svou averzi vůči Mukařovskému přenesl na celý literárněvědný směr (I/252).

„Zato se hned po únoru Mukařovský postaral, abych byl tiše vyloděn ze ‚Společnosti F. X. Š.‘ i jejího výboru, mlčky, bez oznámení, prostě jsem přestal být zván na výborové schůze, [...]. A tak ani já, jediný Šaldův docent, ani Fučík, muž, který měl k Šaldovi v posledních rocích jeho života svými obětavými službami nejbliž, členy šaldovské Společnosti být nesměli a rozhodování v ní se zmocnil Mukařovský [...].“ (III/372)

Epizoda je popisována způsobem, který sugeruje, že Jan Mukařovský lstivě oloupil (slovo „zmocnil“ evokuje i násilné převzetí) Václava Černého (a Bedřicha Fučíka) o nástupnickou pozici, jež jim právem náležela.

Z již několikrát zmíněného důrazu, jaký Černý kladl na docenturu, již u Šaldy získal jako jediný („A já **chtěl** rozhodně být **jeho** docentem, **jediným** docentem, kterého za celý svůj univerzitní život habilitoval Šalda!“; I/286), je patrné, jak zásadní roli hraje F. X. Šalda v situování postavy Václava Černého. Přátelské vztahy je pojily od dob Černého studií na Filozofické fakultě a v *Pamětech I* je Šalda prezentován laskavě a s respektem, není však idealizován, neboť Černý nezamlčuje kritikovy nedostatky, například v pedagogických schopnostech (I/97–98). Černý zdůrazňuje, že ve vztahu student–profesor si zachovával samostatnost a rozhodoval o svých zájmech a cílech sám: „Již se mezi námi rozumělo, že se budu habilitovat, a u něho. Ale přesné téma jsem dosud neměl, mlčky bylo dohodnuto, že si je navrhnou a určím sám, Šalda by mne byl zaboha nechtěl magistrovat“ (I/223). Rovnocennost vztahu inscenuje Černý při vyprávění o svém pobytu v Ženevě – píše, že jediný časopis, který si nechával z domova posílat, byl *Šaldův zápisník*, zároveň že přeložil do francouzštiny dva Šaldovy články, jež pak vyšly v Ženevě a Paříži, „a přispěly tak k uspokojení Šaldovy touhy stát se evropsky známým vědcem“ (Benešová 2005: 47). Že náklonnost necítil jen on k Šaldovi jako svému učiteli, ale také Šalda k němu, má být patrné z pasáže, v níž autor vypráví o kritikově reakci na jeho studii „O Šaldovi ‚Mladých zápasů‘“: „Starý čaroděj divně zjihl nad tou studií, poznal jsem brzo z jeho chování, že jsem trefil hřebík na hlavičku a jemu do srdce“ (I/322).<sup>46</sup> Familiární označení „starý čaroděj“ evokuje blízkost, zároveň ze Šaldy činí téměř zestárlého samotáře, s nímž není snadné navázat užší kontakt – a přesto ho mladý kritik dokázal odhadnout a sblížit se s ním. Přestože Emanuel Macek označuje vztah Černého

---

<sup>46</sup> Srov. Černého hrdé vyjádření v rozhovoru: „[Antonín Bělohoubek:] Jaký byl váš osobní vztah k Šaldovi a Šaldův osobní vztah k vám? [Václav Černý:] Oboustranně upřímně uctivý. Šalda to dokázal i tím, že si mě vybral jako jediného člověka ve své pedagogické kariéře, kterého uznal za hodna, aby se u něho habilitoval na docenta. Tím si mne vlastně vybral i za svého nástupce na univerzitě“ (Bělohoubek 1991: 42).

a Šaldu za „osobnostně rovnocenný“ (Macek in Brožová 1996: 258), nacházíme v textu *Pamětí* indicie, že Černý vnímal Šaldu do značné míry jako autoritu či jako rádce, a to nejen v záležitostech romanisticky odborných. Zřejmé je to v popisu rozhodování, zda v roce 1936 nastoupit do *Lidových novin* jako vedoucí kulturní rubriky. Nabídka Juliuse Fürtha byla velkorysá, Černému lichotila a možnost formovat a vést vlastní kritickou rubriku v tak prestižním deníku ho lákala. Přesto se obrátil na F. X. Šaldu, jenž se vůči „pátečníkům“, s *Lidovými novinami* spojeným, ostře vyhraňoval:

„Stejně jsem se nakonec utekl k radě Šaldově, zajel jsem za Starým kouzelníkem do Dobřichovic. Je možné, že byl už odjinud o nabídce informován, přijal mne velmi zvesela, těšilo ho zřejmě i to, že Borový a pátečníci, kteří se nedávno pokusili získat jeho Zápisník a k nimž byl studený jako led, hledí k sobě přitáhnout právě **mne**; těšilo ho i to, že se ho přicházím zeptat: takže klíč k situaci zůstává u něho. Šalda miloval situace zadrhnuté komplikované, a zvláště když se samy od sebe pointovaly. Když se dost nasmál, byla jeho rada upřímná, nezálužná a jako vždy velkorysá: *Zkuste to tam*, bude to pro vás nová zkušenost, přinejmenším se v novinách naučíte rychle a parátně reagovat.“ (I/333)

Černý líčí Šaldu jako svého „guru“, který v této pozici rádce a rozhodujícího poradního hlasu nacházel až jakési škodolibé zalíbení. V onom zdůrazněném „mne“ se skrývá význam, jež Černý připisuje Šaldovu vřelému vztahu ke své osobě a nástupnictví v české literární kritice, jež tímto Šalda podle Černého vyjadřoval.

Zcela odlišnou dikci používá Černý pro vykreslení svého vztahu k Františku Halasovi – přestože se nejedená ani o zesměšnění jako u charakteristik komunistických funkcionářů, ani o hněvivou žalobu jako u Jana Mukařovského, vyznívá portrét někdejšího srdečného přítele velmi negativně. To vyvolalo množství kritických reakcí (srov. Chalupský 2005; Vladislav 1993a; Vladislav 1993b; Vévoda 1998), neboť Halasův obraz je zjevně nevýstižný a psaný se zklamáním a trpkostí; Černý sám k tomu píše, že šlo o „zbrocení přátelství z mých nejstarších a nejdražších“ (III/86).

V *Pamětech* Václav Černý vytýká Halasovi kompromisnictví s ideologií a praktikami komunismu. V první řadě mu vyčítá hromadění funkcí – Halas byl zvolen předsedou Syndikátu českých spisovatelů, krátce poté byl jmenován odborovým přednostou na ministerstvu informací (v odboru, jenž měl na starost publikační činnost). Za lidovou stranu se stal jako bezpartijní poslancem Prozatímního Národního shromáždění, koncem roku 1945

byl zvolen členem správní rady nakladatelství Orbis ad. (srov. Vévoda 1998: 52). Černý svou reakci zobrazuje jako starost o blízkého přítele a dobře míněné rady, jež Halasovi směřoval:

„Mluvíval jsem o tom funkcionářském běsnění z počátku velmi často s přítelem Halasem, děsil se ho, ale neměl dost sil, aby se mu postavil na odpor, ani v sobě ne. Počaly se mu objevovat první příznaky jeho nemoci, anginy pectoris. Jsi ‚prefunkčněn‘, Františku, říkal jsem mu: Jsi předsedou Syndikátu; sekčním šéfem publikačního odboru v ministerstvu informací; členem představenstva Orbisu; členem správní rady Máje; poslancem Národního shromáždění. A žádná z těch funkcí není pouze čestná, všechny jsou placené, a tedy mají být i pracovní, čili každá by sama potřebovala celého muže. Necháš v tom osobní nezávislost i nervy; i zdraví. Nechal v tom, chud’as, mnohem víc!“ (III/54)

Jmenovitý výčet funkcí, jež Halas zastával, má evokovat jejich nekontrolované (a nechtěné: „děsil se ho“) přijímání a fungování. Zmínkou o finanční stránce funkcí se – i když pouze implicitně – aktivuje i význam touhy po hromadění peněz, tedy hrabivost, čímž se postava Halase staví do nelichotivé pozice. Důležitý je i motiv nemoci, jenž je v tomto odstavci zmíněn několikrát: František Halas je vykreslen jako slabý, a to jak tělesně, tak co do vůle či zodpovědnosti, jeho zájem je rozbíhavý a nepevný – postava Václava Černého proti němu stojí jako názorově konzistentní, pevná a nezlomná. Hromadění funkcí je vykresleno jako zdravotně závadné („necháš v tom [...] i zdraví“), a tím pádem získává jasně negativní příznak. Slovem „chud’as“ autor vyjadřuje svou lítost nad tím, že přítel neposlechl jeho rady, a nad Halasovým nerozumným přáním láme hůl: „Teprve později jsem se dozvěděl, že Halas šel do parlamentu, a ochotně, dokonce na listě katolické strany, ač komunista, a to odedávna stranicky zavázaný. Stálo mu to za to, chtěl tam prostě stůj co stůj. To jsem už jen pokrčil rameny!“ (I/37). Jako přitěžující okolnost Černý zmiňuje Hlasovo angažmá v oblasti budovatelských šlágrů, které zesměšňuje: „Šlágr mu skočně zhudebnil jeho veliký tehdejší přítel Václav Dobiáš [...]. ‚Vyhrnem si rukávy...‘, hlaholil refrén Františkovy píseňky, a ‚lehne si do trávy‘, dodávala hned na místě nevěřící lidová uštěpačnost“ (III/87).

Podstatnější pro rozchod s přítelem však jsou Černého výtky k Halasovu „mlčení k stále narůstající korupci kulturně-mravních poměrů na jeho – a vlastně i mojí – straně barikády“ (III/87). Počátky tohoto mlčení však Černý situuje ještě před únor 1948 nebo konec války:

„Nevytýkal jsem nikdy Františkovi, že se již od roku 1942 zdržoval jakékoli aktivní účasti v odboji proti nacistům, [...]. A tedy jsem mu neměl ani za zlé, že v posledních dnech války utekl se vůbec ukrýt na venkov a vrátil se do Prahy až k hotovému, nicméně na palubě sovětského tanku, jednoho z prvních příjíždějících od jihovýchodu do Prahy, jehož posádku poprosil o dopravu, to bylo jen literátsky teatrální gesto [...].“ (III/86–87)

Přestože autor opakovaně zmiňuje, že toto Halasovi nevyčítá, nese tato pasáž roztrpčený podtón; bylo to podle Černého pochopitelné či omluvitelné, ale ne správné; pravé přátelství se podle něj vyznačuje vyznáváním stejných hodnot a vědomým usilováním o stejnou věc: „Byl jsem bezpochyby příliš krutý. [...] můj poměr k přátelům a přátelství zůstával donekonečna klukovský a rváčský, byl to stav mysli a citů z dětských bojišť, anebo řekněme onačeji a důstojněji, zůstával bojovný a válečný, vybíral jsem si přátele pravidelně jen mezi spolubojovníky, takříkajíc pouze na bojišti“ (III/88).

A Halas dle Černého líčení přestal být spolubojovníkem na stejné straně barikády, nedostal mravním nárokům a pošpinil se podílem na moci a nespravedlnosti: „Svým mlčením se František stával souručitelem, brzo i nevolky spolutvůrcem těch poměrů. Věděl to, nesl to těžce, ale nenašel v sobě dost síly, aby na sebe dál, jako opilý, nehrnul funkce“ (III/87). Přestože Černý zmiňuje, že tato situace způsobovala Halasovi trápení a že příčinou jeho pasivního chování byl nedostatek odvahy („Byla to němota strachu“; III/197), zavrhuje ho. Jeho rozhořčení je přímo úměrné velikosti rozčarování a lítosti nad ztrátou přítele.

Finální roztržku autor zdůvodňuje: „Poměr mezi námi se vyhrocoval až po okamžik, kdy se František odmítl zastat vlastního otce, starého dělníka a komunisty, který se dostal do konfliktu se stranou“ (III/88). Černý v tomto graduujícím výčtu výtek uvádí jako rozhodující argument ten, jenž mívá na etickou stránku Halasova jednání a jenž evokuje jeho mravní propad („odmítl se zastat vlastního otce“). Hlavním smyslem kultury je podle Černého étos tvůrců – jichž byl Halas-básník výsostným zástupcem – a toto selhání vnímá jako odklon od sdílených hodnot, za něž sám bojuje. Milan Jungmann k tomuto konfliktu a Černého chápání vztahu etiky a kultury podotýká: „Černý ctí talent, ale zavrhne ho ve chvíli, kdy zjistí jeho mravní defektnost, a zruší i letité přátelství, jakmile se třeba velký básník jen nepatrně odkloní od jeho rigorózního postulátu (viz rozchod s Františkem Halasem). Étos kultury je mu nade všecko a bez charakteru mu není kultury“ (Jungmann 2005: 377).



## V. Protagonistovy atributy

V zobrazení rázného rozchodu s přítelem Františkem Halasem <sup>47</sup> je patrná další z autostylizačních strategií, jimiž Václav Černý modeluje v *Pamětech* svou postavu: vyjadřuje nad koncem přátelství lítost, ale ze svých nároků odmítá slevit a prohlašuje, že raději přijde o to, co je mu drahé, než aby se zpronevěřil svým zásadám.

Tuto svou paličatost autor na mnoha místech pamětí hodnotí jako vlastnost pozitivní, přestože mu mnohé komplikovala. Vnímá ji jako základní součást svého charakteru, jež jej utvářela už od mala: „Nevím, je-li tohle pravé přátelství, to moje, ale *je suis ainsi fait*“<sup>48</sup>. Čert to vem a vyznej se v tom! Byl by si však vybral kale už v tom dávném zpupném klukovi?“ (III/88). Autor se čtenáři prezentuje jako „kluk“, trucovitý a impulzivní, neopatrný, zbrklý.

S klukovstvím jsou spojeny kladné hodnoty, které překrývají vlastnosti, jež by jindy mohly vyznívat negativně (zpupnost, zbrkllost; III/489), a autor v něm vidí – a zmiňuje především v třetím dílu pamětí – základ své zarputilosti, s níž byl schopen překonat všechna protivenství a dokázal se pokaždé znovu vzepřít nespravedlnostem: „Historické porážky neznamenaají nic, jestliže poražený svou porážku **mravně** neuzná, to jsem přece nějak věděl už jako malý vzpurný kluk, kterému stokrát nabančili, pral se dál i vleže a uznat se poraženým odmítl *vždy*, to lze srovnat jen uznáním a smírem“ (I/163).

S odkazem na nutnost překonávat mnohé překážky zmiňuje autor svou dětskou představu správně prožitého života či přání čelit výzvám:

„Bleskla mi hlavou dávná, dávná vzpomínka: když jsem byl kluk, hlava přeplněná romány a historickými příklady, a přišlo mi přemýšlet o životě tak, aby to bylo lze zvát jakousi modlitbou, přával jsem si nadšeně, aby na mne bylo uvaleno všechno, co jen unést může muž. Začínám teď podezírat, že Bůh mým naivním dětským prosbám vyhověl. Slibuje to ovšem život strašlivý. Budeme na něj tedy pyšni!“ (III/190)

---

<sup>47</sup> A podobně s Františkem Hrubínem v padesátých letech: „Naše vroucí přátelství trvalo léta a potrvalo přesně do chvíle, kdy se na spisovatelském sněmování František jednoho dne zastal tvůrčí svobody a druhého dne couvl a ztratil tvář – ukázalo se, že tajně vyměňoval dopisy i se Štollem –, našim stykům byl rázem mrazivý konec beze slova domlouvání, to bylo zase dáno mojí povahou“ (III/466) (srov. Hamanová in Hrubín – Černý 2004: 254–270).

<sup>48</sup> Jsem už takový.

Přestože ve zpětném pohledu považuje tato přání za rouhavá (slibují „život strašlivý“), má čtenář vnímat vyplnění těchto proseb – a vyrovnání se se všemi útrapami – jako obdivuhodný projev mužné síly a vůle, s níž vypravěč přijímá tento osud.

Tato deklarovaná neochota uznat se za poraženého<sup>49</sup> se v obměnách projevuje na mnoha místech, především ve vzpomínkách na odborné uplatnění v padesátých a šedesátých letech:

„Ten zájem ciziny o mne, třebaš marný v praktických účincích, mně vnukl trucovitou myšlenku, probudil a ustálil ve mně představu obrany a sebeobranu. Volili jste, soudruzi, abyste mne zardousili a zadusili, chovat se jako omezení a brutální barbaři. [...] A což, když si svůj světový styk vzít nedám! Když budu světu českou kulturu a vědu představovat se ctí bez vás, a dokonce proti vám!“ (III/439)

Autor o své kariéře píše slovníkem boje („obranu a sebeobranu“), považuje ji za součást svého střetu s režimem. Publikování studií v zahraničí prezentuje jako činnost, prováděnou především (jelikož nemá praktický dopad) protivníkům navzdory. Černý popisuje, jak ve všech situacích hledal možná řešení a jak se přese všechno domáhal svých práv; poukazuje na nesrovnalosti, na nedodržování pravidel, které potvrzuje jeho pravdu (chybějící podpis na výpovědi z FF UK; III/318; přeražení mezi pracovníky nižší třídy navzdory vědeckým titulům; III/413 apod.). Vznášení protestů, rozesílání dopisů či psaní odvolání může v totalitní realitě, jež je v *Pamětech* popisována, působit zbytečně a beznadějně, v rámci Černého narativu však kromě doložení hrdinovy neústupnosti a vzdorovitosti představuje i důležité lpění na pravidlech jako základech civilizované kultury, již autor staví proti barbarskému režimu, a energický, odvážný zápas s mocí.

Odpovídajícím způsobem zobrazuje Černý svou reakci na nasazení odposlouchávacích zařízení do jeho bytu:

„[V]ěděl jsem, že jsem odposloucháván. Byl jsem na to pozdě sic, ale přece během pražského jara upozorněn hned čtyřikrát, [...]. Proč jsem neuposlechl a na varování osobně nereagoval krom toho, že jsem varoval své hosty? Proto, že chovat se jinak bylo pod mou důstojnost, a kdo to nepochopí, je hrůzami posledního dvacetiletí našeho veřejného života tak mravně zmátořen, že mu není pomoci.“ (III/611)

---

<sup>49</sup> Srov. „Bylo vyloučeno dát za pravdu těm, kteří mne porazili, byli jen silnější, pravdu neměli. Ani mne nenapadne, abych je ‚uznal‘, ještě méně, abych před nimi utíkal, vzít do zaječích je pro mne doslova **fyzicky** nemožné, abych ustoupil, byl bych musil vidět, že vyhráli právem, že jsou **praví** vítězi“ (III/385).

Ctění pravidel a důstojnost jsou zde nadřazeny narušení soukromí;<sup>50</sup> porušováním norem se totalitární moc sama usvědčuje z páchaní zločinu a nemravnosti: „Publikace odposlouchaných hovorů vzbudila u nás okamžitě vlnu štítivého hnusu“ (III/620).

Vzhledem k chápání životního poslání jako boje proti překážkám vyznívá Černého příběh, jako by protagonista dosáhl svého osobního naplnění za druhé světové války, kdy se mohl plně angažovat v odboji. „Svým způsobem tak realizoval své dávné, vlastně už chlapecké sny o hrdinském boji proti útlaku jak národnímu, tak společenskému a duchovnímu“ (Vladislav in Langerová 1993: 31). Svůj návrat ze Ženevy do Čech v roce 1934 komentuje v *Pamětech* s ohledem na vývoj politické situace v Evropě následovně:

„Byl jsem rád, že se blížíme dobám, už jsme na jejich prahu, kdy svoboda ducha bude přímo *l'enjeu*<sup>51</sup> lidských dějin: to dodávalo kritické práci význam zvláštní, začal jsem ji milovat a ctít i jako životní riziko. Byl jsem dvojnásob rád, že jsem ji přišel provádět domů, na místo svobody velmi ohrožené. To ve mně mluvil starý chlapecký ‚aventurier‘ a vzpupník.“ (I/318)

Autor zde vyjadřuje svou dobrodružnou povahu, jež ho táhne do nebezpečného centra dění, kde bude moci osvědčit své schopnosti („byl jsem rád“), a literární kritika tak získává příznak dobrodružství.

Všechny tyto atributy jsou k nalezení v centrální scéně druhého dílu *Pamětí*, v níž autor v rámci československého odboje v roce 1939 pašuje do Lyonu tajnou zprávu. Celá epizoda je komponována jako dramatická akce. Krátké a úsečné věty v prezentu evokují krátící se čas a nebezpečí, jemuž je hrdina vystaven.<sup>52</sup> Jádrem této příhody se odehrává v uzavřeném prostoru vlaku (srov. Hodrová 1995):

---

<sup>50</sup> Černý si kromě toho neodpustí škodolibý – a opět trucovitý – komentář: „Jinak se mi ostatně vůbec nepříčilo pomýšlení, že ve svých debatách, aniž se hnu ze svého křesla, říkám ne-li do očí, alespoň přímo do uší svých špehů, co si o nich myslím i o jejich systému“ (III/611).

<sup>51</sup> Vklad, sázka.

<sup>52</sup> „A čekám. Marně. Mám již německý durchlasschein. Z Paříže odpověď žádná. Dávám ji z Francouzského institutu urgovat v Paříži telefonicky. Nic. Mám již z pražského centra domácího odboje obšírný elaborát pro dr. Beneše v Londýně, už jej umím zпамěti; doručil mi jej ing. Fukátko. Mám druhý, z kruhu kol kancléře Šámala, od dr. Císaře, a mohu jej odříkat. Mám seznam otázek a žádostí o pokyny, jimiž se domov obrací na Paříž – Londýn, a umím jej. [...] A Paříž mlčí“ (II/103).

„Mohu jet. A když den nato na hranicích říše – běda, bylo to už za Plzní! – přichází do vagónu pařížského rychlíku početná tlupa německých policistů, vítám je ve svém kupé se zapálenou cigaretou v ústech. Mohou vše, co mám s sebou a na sobě, klidně prohledat, zobracet podušky sedadel, převrátit nástěnné popelníčky, prošťarat WC, *nemohou* však podezírat *kouřenou* cigaretu. A jakmile policista visací popelníček u dveří nejprve převrátil vzhůru dnem a pak zase vrátil do normální polohy, odhodil jsem prostě do něho před tváří všech a se znechucenou grimasou člověka, jenž se překouřil, nedopalek a slušně jsem jej udusil, než oheň dosáhl poloviny cesty k náustku. Všichni byli svědky mého zcela nezakrývaného a znuděného gesta: ale koho mohlo napadnout nedůvěřovat veřejně odhozenému špačku do právě prohlédnutého popelníčku?“ (II/104)

Nejdůležitější není, že se Václav Černý zúčastnil nebezpečné odbojové akce a provezl do Francie skrytý dokument, ale způsob, jakým svou roli ve scéně ve vlaku podává: podstatný detail se skrývá v motivu zapálené cigarety. K propašování zprávy do Francie nebylo potřeba cigaretu kouřit – to dělá Václav Černý ve svém vyprávění „tlupě německých policistů“ natruc. Popisem svého „znechuceného“ a „znuděného“ gesta, jímž odhazuje nedokouřenou cigaretu do koše před očima nic netušících protivníků, dodává vypravěč své úloze příznak intelektuální nadřazenosti a výsměchu.

Nebezpečí nese v Černého autobiografii pozitivní konotace; explicitně to autor vyjadřuje ve vzpomínce na svou reakci na návrh po Mnichovu emigrovat: „Odmítl jsem, emigrantských ‚dobrovolníků‘ bylo příliš mnoho a zdálo se mi nebezpečnější, a tedy náležitější, neutíkat“ (II/101). Teze „nebezpečnější, a tedy náležitější“ se v textu objevuje v různých obměnách i v době míru. Nejedná se jen o nasazení života či odbojovou činnost; Černý takto prezentuje mnohé zkoušky, jimiž musel projít. Zřetelně je to vidět na jeho zdůvodňování své dvojí docentury:

„Teoreticky zde byla možnost, že by pražská fakulta přenesla prostě moji ženevskou ‚veniam docendi‘ do Prahy, s touto myšlenkou se vytasil profesor Titz. To jsem však nepřipouštěl zase já, nechtěl jsem žádné dary, nejméně už od pražské fakulty. Proč mám od ní přijímat cokoli zadarmo? [...] Přál jsem si, abych byl v Praze habilitován na základě tohoto **obecného** a víc než národního ocenění, abych zkrátka Prahou přijat být **musil**, aby můj přechod do Prahy byl i mým vědeckým **vítězstvím**.“ (I/286)

Čím obtížnější překážky překoná, tím legitimnější je jeho nárok na vítězství; získat něco lacino a bez úsilí se v Černého perspektivě rovná zneužívání výhod a ostudné vyhýbání se povinnostem (srov. Jamek 1994: 6).<sup>53</sup>

I to je možné vidět jako součást oné prezentované vzpurnosti, jež – jak sám autor podotýká – navenek mohla působit jako arogance či pýcha: „Byl jsem zkrátka to, čemu se říká zpupný. Tedy lidem protivný, věřili mé pověsti, netoužili seznámit se se mnou. Jenomže to se mi vracelo blaze v rozkoších samoty, tu já mám rád“ (I/101). Samota se stává návratným a výrazným motivem jeho sebecharakteristiky. Černý zaujímal v české literární vědě pozici solitéra,<sup>54</sup> avšak po roce 1948 byla často jeho izolace nedobrovolná a způsobená vnějšími okolnostmi. Černý poukazuje na to, že denunciační a štvavé kampaně, jež ho označovaly za nepřátelskou osobu, od něj odehnaly mnoho přátel a kolegů, a byl nucen spoléhat se jen na sebe: „[...] cítil jsem najednou skoro sladce svou osobní totožnost, a poučen o tom, co mne čeká, spíš jsem vítal tu velikou samotu okolo sebe, než se jí děsil, to obnovující se a nezaplacené jaro své osamělosti“ (III/205).

Vynucenou osamocenost však autor podává jako svého druhu výhodu: „Mám však tu stále se prodlužující prázdninu svého mlčení ve vlastní paměti také jako neuvěřitelnou orgii četby a studia“ (III/373); „Jedním slovem, od toho roku 1956 nepřetržitě, než zase spadla klec, jedno jediné a stále rostoucí šílení pera, hlava šla kolem. Blažené chvíle!“ (III/493). Izolaci Černý prezentuje jako prostor pro vědeckou tvorbu, již předkládá jako vytouženou a uspokojující činnost („orgie“, „blažené chvíle“). Samotářství je tak v *Pamětech* bráno jako užitečná a prospěšná část Černého charakteru: „Při fantastické schopnosti nést jakékoli kvantum samoty nebyl jsem věru odkázán na to, abych hledal radost v stycích dotřelých“ (II/359).

Zdůrazňováním samoty jakožto pozitiva – podpořené akcentací výjimečnosti (viz výše) – se autor zároveň charakterizuje jako paličák, který si vždy úzkostlivě střežil svou nezávislost, a to v názorech i v přínáležitosti k nějaké skupině:

---

<sup>53</sup> Srov. „Vždy mne tajně a podivně pronásledovala úzkost – byla to jakási zrůdnost mé přimosti a spravedlivosti –, že se mi dostane víc, než si zasloužím, že k něčemu přijdu zdarma, že mne něčím zahrnou, a já jim na dary a milosti kašlal, že mi dají něco, co není mého, nebo víc, než je mého, že budu mezi spravedlivými vypadat jako spravedlivý nespravedlivě, [...]“ (I/100).

<sup>54</sup> K izolované pozici Václava Černého jak během první republiky, tak v šedesátých letech viz Brabec in Loužek 2005; Zizler 2016.

„Představa, že bych mohl upadnout do pokušení pohodlně přijmout nějaký hotový názor, a byť i **správný** byl, že by mne z *mého* zmatku vyváděla naděj na klid *cizího* útočiště, že bych se stal ‚přivržencem‘, mne mrazila. Nikdy nepůjdu do houfu, **nezařazujte** mne!“ (I/347)

Tento strach ze zaškatulkování autor vyjadřuje opakovaně především ve vzpomínkách na dvacátá a třicátá léta, kdy se ustavovalo jeho místo v české kultuře (srov. Soukupová 2018a). Popisuje, jak odmítl Nezvalovo pozvání do Devětsilu, přestože mu byl blízký:

„Jen jsem se rozpačitě usmíval. Nemohl jsem mu dobře vymluvit svou náuru, které se do houfu nikdy nechtělo, krédo předem hotové a povinné bych podepsat nedovedl nikdy, to by byl Nezval nikdy nepochopil a ostatně já jsem to o sobě dosud stěží věděl.“ (I/160)

Další pozvání přišlo ze starší generace pátečníků v době, kdy Černý řídil kulturní rubriku v *Lidových novinách*:

„Ale potkalo mne, co mne potkat musilo, Karel Čapek mne do pátků pozval, vlídně a ohleduplně, jak uměl; vzal si mne stranou: Přijďte v pátek mezi nás...! Vymluvil jsem se. Počkal tři neděle a opakoval pozvání formou přátelského ultimáta: ‚Tak Vy tedy mezi nás **nepřijdete!**‘ Znovu jsem něco zahučel. A nepřišel jsem.“ (I/347)

Explicitní důvod, proč mezi pátečníky nešel, Černý popisuje pozoruhodným rétorickým obratem:

„Nevím, pochopil-li, že se jeho pozvání ve mně přičí vášnivá loajalita k Šaldovi a hlavně moje věčná úzkost o nezávislost. A tak jsem dobrovolně přišel o velkou zkušenost, kterou by mně právě Šalda byl přál. Byl jsem mladý pyšný blbec. A co když nebyl? Ruku na srdce, co když ta moje bizarní směs nesdílné plachosti a pýchy měla přece jen pravdu? Většina těch pátečníků mne vůbec nezajímala.“ (I/347)

Poté co připustí, že této promarněné příležitosti lituje („byl jsem mladý pyšný blbec“), zaujímá vzpomínající autor pozici nezávislého solitéra koherentních názorů a hodnotí toto své dávné rozhodnutí jako správné a odpovídající jeho naturelu.

Nezávislost Černý hrdě vyznává jako své krédo: „[...] nebyl jsem v životě nikdy členem žádné kliky literární ani kulturně politické, žádná politická strana mi nikdy nepomáhala, o zásluhy u nohou demokratických výšin první republiky jsem se neucházel – byl jsem prostě přesvědčením svobodný [...]“ (II/91). Pozitivní hodnoty, jež jsou připisovány samostatnosti, se pojí s adorací svobody, která se jako červená nit vine všemi třemi díly *Pamětí* – od oslavy nové Československé republiky, přes vzpomínky na studia v Dijonu a návrat do Prahy, boj proti nacistům za protektorátu i stalinistům po válce, ztrátu svobody během dvojího uvěznění, sovětskou okupaci, až po evokace cest do rodného kraje ve stáří (srov. Černý 1991b). Černý pro vyjádření jejího nezastupitelného místa ve světě volí až patetické obraty:

„[...] svoboda je abstraktně nedefinovatelná, ale přitom významově naprosto zřejmá, jsouc prostě nejobecnější podmínkou a látkou života tvořivého, účastí existence na hodnotách, dýcháním duše, a že konkrétně, mezi milióny jiných významů, je například také sebevědomím mravní síly, odmítající přijmout nemravný diktát, že je schopností rozhodnout se mezi zradou a věrností, rozhodováním mezi nižšími a vyššími kulturními možnostmi [...]“ (II/74)

Nezastřený důraz kladený na svobodu nacházíme i v Černého odborných textech, v nichž jednoznačně spojuje ideu svobody a vzdělanectví,<sup>55</sup> a tomu odpovídají i vypjaté formulace na dané téma, které se nacházejí v jeho autobiografii, například: „Být vzdělavcem a požadovat svobodu je naprosto jedno a totéž“ (III/358); „*kultura je charakter a mravní odpovědnost*, a kulturní tvorba je totéž co plodné používání charakterní a odpovědné svobody“ (II/91); „bez vůle k svobodě se český spisovatel zpronevěří té pravé, nejplatnější a nejnepřetržitější tradici české kultury minulé“ (III/30). Odpovídajícím způsobem pak autor zobrazuje své pojetí poslání literárního kritika: „Kritika v nejvyšším slova smyslu byla pro mne přímo z látky svobody“ (I/318).

Svoboda je však v *Pamětech* chápána nejen jako podstata tvořivé kultury, ale také jako základ Černého charakteru, respektive způsobu bytí. Kořeny formování svého osobitého naturelu nachází již na studiích ve Francii, na které vzpomíná jako na dril vojenského rázu:

---

<sup>55</sup> Černého „nejosobitější kniha“ *Osobnost, tvorba a boj* je uvozena mottem z Dantovy *Božské komedie* (Očistec, v. 71–72): „Libertà va cercando, ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta...“ (Svobodu hledám, jež je tak drahá, jak ví ten, kdo pro ni obětuje život...) a zcela první věta úvodního eseje zní: „Hned na začátku stůj zde přiznání, že se necítím schopen obětovat ani hodnoty morální, ani hodnoty estetické, neboť *nejsem ochoten obětovat ani nejmenší zlomek lidské svobody*“ (Černý 1947: 17).

„Ten pořádkový a disciplinární režim [...] nebyl ani nechtěl být nástrojem mučení; byl něčím horším, byl nástrojem nesvobody, byl ohlávku“ (I/15). Ohlávka jako prostředek omezení je zde brána jako horší než mučení, svoboda je kladena nad vyvarování se bolesti. Autor zobrazuje sebe sama na začátku dijonských studií jako vesnického chlapce, jemuž náhle chyběla volnost a příroda:

„Nesmírně špatně jsem to obíhání života v kruhu snášel, tu jednotvárnou vázanost, tu jistotu, že na týden, na měsíc předem mohu podle dne kalendáře určit, co v který okamžik které hodiny budu právě dělat, co držet v rukou, kde sedět či stát. Nebylo vteřiny, aby mnou necloumala touha utéci, vyrazit z kruhu. Zdávalo se mi, že se mi hrud' rozskočí, bolívalo to přímo fyzicky až k nesnesení. Že jsem to vydržel, posílilo mou vůli, vycvičilo mou odolnost a schopnost snášet, pokud to vůbec bylo ještě třeba, neuvěřitelně. Ani jsem však za bílého dne nepotřeboval zavřít k snění oči, a viděl jsem čermenské hochy vracet se odpoledne z Náchoda ze škol, šel jsem s nimi, až vyběhli do strání Dobrošova, obracejíce hlavu, svobodnou hlavu, a modrá se jim z dalekých nebes hřbet Krkonoš, vstříc se jim podložily a rozšuměly pekelské lesy, už meteší přes vršek, už domluvili nedělní toulku přes hory a hvozdy až tam.“ (I/14)

Omezení svobody – symbolizované v romantickém duchu toulkami po vysokých kopcích a pohledem do nebe – je zobrazováno jako fyzická bolest („se mi hrud' rozskočí“, „bolívalo to fyzicky“) a zpětně označováno za náročné zocelování. Touha po svobodě je také zmíněna jako argument pro návrat z Francie do Čech, přestože jako elitní žák lycea mohl nastoupit do pařížské École normale supérieure:<sup>56</sup> „Ledovým mravenčením mne polévala myšlenka na další čtyřleté kolejní internace: už jsem si svoje odbyl, teď už svobodu, svobodu!“ (II/45). Vymknutí se předepsanému řádu a volnost letních prázdnin jsou ztotožňovány s niternou osobní svobodou a nacházením sebe sama:

---

<sup>56</sup> Zároveň však Černý nezastírá, že jeho vztah ke svobodě Francie ovlivnila i svou myšlenkovou tradicí: „A zač vděčím svým lycejním rokům? [...] že jsem se v nejvnímavějších jinošských létech ocitl v světě lidí, jenž svobodu člověka bez řečí cenil za životní hodnotu základní a rodnou, a měl ji přímo za samozřejmost a přirozené právo jako vdechovaný vzduch. K tomuhle životnímu pocitu či lépe potřebě a požadavku bych byl jistě dospěl i bez Francie, vždyť jsem byl mladý fanatický Čech, přímo slastně se koupající v blaženosti národní svobody dosud svěže nové; ale byl bych k nim dospěl asi později a jinak, vědomostmi a poznáním, úvahou a rozumem mohla mi můj pud a talent svobody (– a svoboda je můj pud nejsilnější a můj talent největší –) podepřít, vytříbit, vzdělat a justifikovat jen Francie“ (I/71).



„Co naplat, svoboda jako jádro mého *sebevědomí*, svoboda jako bytostná potřeba, svoboda jako požadavek, volnost osobní zvůle na samém pokraji hříchu, to vše byl *můj životní pocit sám*, splývaly k nerozlišení a teprve přemýšlení mne učilo rozlišovat a třídit. Svoboda byla slovem nepochybně rodnou hmotou mé bytosti.“ (I/108)

Opakem tohoto nadšeného procitování svobody ve dvacátých letech jsou dvě epizody Černého uvěznění. Poprvé na konci války po zatčení 11. ledna 1945, podruhé 18. září 1952 v souvislosti s procesem s tzv. Zelenou internacionálou. Oba pobyty ve vězení autor líčí jako psychicky náročné – vzpomíná, že nedostatek volnosti vnímal velmi citelně, a na základě toho také reflektoval roli svobody ve svém životě:

„Do dvou měsíců jsem ve vězení strašlivě sešel, a nebylo to ani hladem ani zimou ani fyzickým utrpením, bylo to z absurdní neschopnosti snášet pocit a stav nesvobody. [...] Bylo to fantastické překvapení, neboť jsem až dosud měl za to, že se v životě ztotožnil se skutečností svobody na základě úvah, z přesvědčení, [...] teď jsem najednou viděl, že přesvědčení bylo jen nárůstkem a explicitací něčeho dřívějšího, se mnou prvotně daného, přímo fyzického, a tím že je bytostná, tělesně rodná nutnost svobody. Přinesl-li jsem si vůbec něco již na svět, zač ten svět a život pro mne vůbec stály, byl to **talent ke svobodě**; splýval vůbec s mým naživu-bytím.“ (II/377)

Omezení svobody je popisováno jako fyzický prožitek, protože život ve svobodě se náhle („fantastické překvapení“) ukazuje nebýt racionálním rozhodnutím, ale osobní potřebou.

Během druhé, delší internace toto prožívání už není překvapením, tentokrát vypravěč ve svém konfesním diskurzu svobodu přímo ztotožňuje se základní podmínkou svého jednání i života:

„Strávil jsem život přemýšlením o svobodě, celé moje působení se nikdy nepřestalo tak či onak točit okolo svobody jako skutečnosti, která člověka zakládá, i veškerou jeho kulturu. Ale ta potřeba svobody je ve mně starší než všechno nabyté, dovypřemýšlené, je starší než má přesvědčení a můj rozum. I než moje lásky. [...] Nejsem nic, nikdy jsem nebyl vlastně nic než pulzace vlastní svobody [...].“ (III/412)

Tuto svou soupodstatnost se svobodou dokládá Černý i v kapitole věnované sovětské invazi a následné štvavé kampani proti jeho osobě. Přemýšlí, proč byl právě on – profesor romanistiky a umlčený literární kritik – zvolen za zosobnění reakce:

„Předurčovala mne nikoliv reálná funkce vůdce politické opozice, o něco podobného jsem nikdy nestál, nýbrž výhradně snad pověst, tentokrát snad zasloužená, člověka, který od února 1948, ba od května 1945, ba celý život nepřestal bojovat, a stůj ho to co stůj, za svobodu jakožto základní podmínku lidské kultury a kategorický imperativ češství hodného toho jména, až jsem se mimoděk stal živým (bohužel dosud, není-liž pravda!) ztělesněním principu.“ (III/609)

Sugeruje tak, že i okolím byl vnímán jako neúnavný zastánce svobody a bojovník proti komunistické moci.

Vztah k levicovému režimu je další z podstatných součástí Černého autoportrétu, tak jak vyvstává z textu *Paměti*. Autor opakovaně zdůrazňuje své socialistické přesvědčení, ve třetím dílu autobiografie se vedle toho představuje jako znalec levicové politické filozofie, když jako pátou kapitolu oddílu „Na dlouhé míli“ zařazuje esej, v němž vyjadřuje svůj poměr k socialismu a marxismu a pojednává historický vývoj komunistické strany, dějiny ruské revoluce i jazyk propagandy. Nicméně tento svůj záměr uvádí slovy:

„Svůj poměr k marxistickému komunismu zde míním shrnout jako účinek a výsledek dlouholeté prožitkové životní **zkušenosti**, nikoli jako teoretickou myšlenkovou rozvahu, nikoliv jako filozofickou diskusi. Poběží tedy o osobní přesvědčení, kus intimního já, projev **osobnosti**, nikoliv ideologie.“ (III/547)

Znalost komunismu tedy podepírá především empirickou zkušeností a svůj esej – přes všechny znaky odborného stylu a argumentace – komponuje jako vyznání. Černého vztah k socialismu totiž vycházel z francouzského anarchismu a revolučního socialismu v podobě, jakou poznal během studií v Dijonu. Tento model se odlišoval od marxistického přístupu především humanismem a představou, že vzdělanectví a levice jsou ztotožnitelné. Podle Černého „demokracie náležitě, logicky nutně a historicky zákonitě vyústovala v myšlenku socialistickou“ (I/116) a v tom tkví podstata autorovy levicové orientace („Sám jsem [...] byl přesvědčený socialista, a jsem jím dosud“; III/36) a současně radikálního konfliktu

s vládnoucí stranou. Svou blízkost ke komunismu v *Pamětech* nijak nezastírá,<sup>57</sup> během zatčení na konci války se na základě svých styků a názorů nejprve ocitl na komunistickém oddělení gestapa a vzpomíná, že se očekávalo, že po válce vstoupí do strany:

„Pravda je, že mou otevřenou stranicko-politikou adhezi čekali sami komunisté. Na jednom zasedání rady ZNV mi Josef Kubát [...] předložil blanket přihlášky do KSČ: Vyplň, podepiš, Halas a Čivrný doporučí, Václav Kopecký se slibuje postarat o zkrácení přijímacího řízení. Za pár dní jsem mu blanket vrátil, odhodlat k podpisu jsem se prostě nemohl. [...] Pokládal jsem svoje rozhodnutí za naprosto loajální k sobě a vůbec ke všem, a nejvíc snad ke komunistické straně: nepochopí-li to v ní kdokoliv, tím hůř pro něj a její morálku.“ (III/36)

V této scéně Černý opět předvádí pozoruhodné argumentační obraty. Svým jednáním zřejmě vyvolal očekávání, že vstup do strany bude samozřejmostí – vše však podává, jako by ho KSČ sama lákala do svých řad příslibem bezproblémového řízení. Formulace „odhodlat k podpisu jsem se prostě nemohl“ evokuje jakési nevyřčené nebezpečí, které ho od vstupu do strany odradilo, či jako by v sobě nenašel dost síly. To, že zůstal mimo stranickou příslušnost, zdůvodňuje loajalitou k sobě, ale i ke komunistické straně – jako by se tím, že do KSČ nevstoupil, obětoval socialistickému ideálu a strana (pokud by měla snahu tento ideál zachovávat) by mu za to vlastně měla být vděčná. Pokud by někdo takový důvod rozporoval, poukazuje Černý na jeho nedostatečné morální kvality, čímž ho diskvalifikuje z možnosti vůbec o tom diskutovat a objektivně situaci posoudit. Jako hlavní důvody rozchodu s komunismem jsou přdestírány důvody mravní. Lze uvažovat o tom, že autor svou náklonnost ke komunistické straně s odstupem více než třiceti let a v situaci „nepřítele lidu“ nepovažuje za něco, čím by se měl chlubit, a proto epizodu, v níž se z něj téměř stal straník, podává tímto způsobem. Lubomír Čivrný navíc ve svých vzpomínkách připisuje aktivitu samotnému Černému a jeho roli v dané situaci vykresluje odlišně (srov. Slomek 2002):

„V polovině května 1945 nastoupil jsem na naléhání Rudolfa Slánského do sekretariátu ÚV KSČ jako vedoucí kulturního a propagačního oddělení. Tam mě také po několika

---

<sup>57</sup> Srov. „[P]řícházel jsem na univerzitu jako i nadále přesvědčený radikální socialista, říkejme tomu komunist, rozhodně bych proti tomu sumárnímu označení nebyl protestoval“ (I/114).

dnech, asi kolem dvacátého května, vyhledal sám Václav Černý. Usedl následkem čtyřměsíčního vězení vyhublý a bledší než kdy jindy a přešel hned in medias res. Přivádí jej ke mně úvaha, zda by neměl vstoupit do KSČ. Zapálil si cigaretu a vtahuje po svém způsobu nosem kouř vypouštěný z úst vyčkával mé odpovědi. [...] Nespočet bylo tou dobou zájemců o vstup do KSČ. Já jej ovšem nepokládal za jednoho z nich. A podle toho také vyzněla moje odpověď. [...] Vím přece, že nejsi marxista, a u intelektuála jako ty nemůže otázka po filosofii, kterou vyznává, néhrát při vstupu do strany úlohu. [...] Rozhovor proběhl bez té suverénní shovívavosti, jíž se jeho chování jinak vyznačovalo.“ (Čivrný 2000: 215–216)

Svůj tehdejší pohled na politickou situaci a předpokládaný vývoj označuje sám Václav Černý jako naivní a mylný. Píše, že ještě na kongresu ve Švédsku v roce 1946 považoval obavy ostatních za nepodložené a přehnané: „Jste teď na řadě, vydržíte? ptali se známí i neznámí, otázka pršela zleva i zprava. Buďte klidni, zněla odpověď, a byla naivně upřímná, dokonce trochu podrážděná. Jdeme k socialismu, z vlastní vůle a demokraticky, to odpovídá našim kulturním tradicím“ (III/62).

Události kolem únoru 1948 už Černý líčí jako zhrzený socialista, jehož perspektiva je vedena z opozice vůči uchvatitelům moci. K vykreslení únorových dní využívá slovník lítosti a zklamání opět s etickým argumentem v závěru:

„Pociťoval jsem na závěr těch a takto rytmovaných únorových dnů hlubokou, hlubokou sklíčenost, ačkoliv jsem zůstával klidný, ba schopen jakéhosi odtahitého úsměvu. [...] Jen jsem cítil, že s *nimi* absolutně *nemohu*, to bylo silnější než cokoliv, *to bylo rozhodnuto*. To byla *mravní evidence*. Moje sklíčenost nebyla z vítězství socialismu, ale ze lži, násilností a nerozpačitých křivd tohoto vítězství a z cynické zrady těch, kteří se k socialismu přidávali ze zisknosti a podle.“ (III/213)

S ohledem na takto nastavenou pozici vůči straně je v *Pamětech* zobrazována polemika ohledně přináležitosti Československa k Východu, či Západu, již vedl na stránkách *Kritického měsíčníku* v roce 1945 a jejíž rétorika vyvolala po padesáti letech diskusi o Černého vztahu ke komunistické ideologii.<sup>58</sup> Ten vydávání *Kritického měsíčníku* po skončení války už bere jako boj za svobodu tvorby: „Vlastním smyslem KM II. se téměř okamžitě stal boj o svobodu

---

<sup>58</sup> Viz Černý 1995; Bugge in Brožová 1996; Janoušek 1998; Šerlaimovová 1998; Bednář in Loužek 2005; Brenner 2015.

kulturní tvorby u nás a našeho duchovního života vůbec“ (III/73). Svou argumentaci, v níž několikrát obhajoval komunismus i praktiky stalinského Světského svazu, redukuje na otázku binární opozice Východu a Západu:

„Že moje ‚mezi Západem a Východem‘ znamená výslovně: ani Západ *bez* Východu, ani Východ *bez* Západu, nýbrž i Západ i Východ a především vlastní osobitost, která se žádným směrem neuzavírá a usiluje o samostatně pojatou službu společné lidské kultuře, – to bylo zamlčeno a překrouceno [...]“ (III/75)

Vypočítává průběh argumentace na stránkách *Kritického měsíčníku* i *Rudého práva*, *Tvorby*, *Mladé fronty* a dalších periodik a zmiňuje – jakožto milovník polemik – především, že šlo o výměnu názorů, v níž své protivníky porazili: „Byla to téměř na čtvrtstoletí poslední velká polemická *campagne* o smysl naší kultury v dějinách naší moderní vzdělanosti a literatury. Vyhráli jsme ji věcně i mravně, nebylo ovšem v našich silách zamezit polotmu a brzo úplnou noc národního kulturního vědomí, která se snášela“ (III/73). A knihu *Boje a směry socialistické kultury* (1946), do níž své články o socialistické kultuře shrnul, hodnotí sebevědomě jako vyčerpávající pojednání: „Ta knížka [...] nenechává tuším bez odpovědi žádnou podstatnou otázku kultury v moderním, a hlavně socialistickém světě“ (III/79).

Černý se v pamětech nijak nevyrovnává se svým kladným poměrem k poválečnému Sovětskému svazu a jeho ideologii. Na to poukázal v roce 1993 na konferenci v Náchodě ve svém příspěvku Peter Bugge: „Černý sice pilně debatuje s komunisty, ale z kontextu vyplývá, že si základní hranici mezi námi a jimi nevytyčuje mezi sebou a komunisty, ale mezi námi socialisty a komunisty na jedné straně a reakcí na straně druhé“ (Bugge in Brožová 1996: 136).<sup>59</sup> Černý se v letech 1945–1946 v souladu s dobovou rétorikou odvolával na Lenina a Stalina a podléhal iluzím o politické realitě Sovětského svazu: „[...] historick[ý] materialismu[s], z něhož – jak znám Marxe a Lenina a poznávám nyní v jeho spisech i Stalina – lze vybudovat kulturní politiku nejkulturnější“ (Černý 1995: 65).<sup>60</sup> Na Buggeho příspěvek a studii reagovalo množství autorů, nicméně jeho tezím oponovala nejdůkladněji Christiane

<sup>59</sup> Podobně Milan Drápala píše, že u Černého nacházíme „výhonky ideologického metajazyka“: „Když se [Václav Černý] pokoušel obhájit úlohu nezávislé tvůrčí osobnosti ve společnosti, zaštitil se proti případným kritikům jako monstremi Leninem a Stalinem, neváhaje přitom jejich svatozáří obětovat pravdivost a mravní sílu výpovědi A. Gida (k němuž se ostatně hlásil jako ke svému intelektuálnímu vzoru)“ (Drápala 1994: 453, pozn. 11).

<sup>60</sup> Viz především texty obsažené v souboru *Skutečnost svoboda* (Černý 1995: 13–150).

Brenner ve své knize *Mezi Východem a Západem* (2015). V mnoha ohledech s Buggem souhlasí: „S vědomím tradované pozice Václava Černého jako jednoho z nejnenergičtějších obránců západně-demokratických protikomunistických principů, kterou sám v neposlední řadě potvrdil ve svých pamětech, je udivující, s jakou samozřejmostí budoval svou argumentaci na dobovém socialistickém základním konsenzu“ (Brenner 2015: 286). Přesto s odkazem na studii Pavla Janouška poukazuje na to, že rétorika Černého článků v *Kritickém měsíčníku* byla podmíněna dobově i okruhem recipientů: „V každé době platí, že existují určité axiomy, o nichž se v podstatě nediskutuje, které jsou chápány jako nepřiznakové, které jsou však výchozím bodem pro další argumentaci“ (Janoušek 1998: 20). Vedle rozborů tehdejší politické situace, jež Buggeho kritiku vyvracejí, konkrétních analýz článků a dokladů, jak Černý svůj poměr k Západu i Sovětskému svazu modeluje, poukazuje Brenner i na to, že to, co se ve zpětném pohledu jeví jako zřejmý kauzální proces příčiny a následku, bylo pro tehdejší aktéry nepřehledné a proměnlivé pole, a že není možné Černého argumentaci hodnotit ze současných pozic bez zohlednění dobového diskurzu a vědomí hektického vývoje událostí (Brenner 2015: 235).

„[Roli hraje] problematika vnitřní dynamiky revolučního jazyka v takových situacích, jako bylo období 1945–48, tedy postupný proces jeho postupného sebezpotvrzování, gradace a radikalizace. Během tohoto procesu se totiž některé myšlenky a slova, původně vyslovované jako možnost, návrh či nezávazná úvaha, stávají závazným dogmatem, ze kterého zcela mizí původní významová šíře, variabilita a potencialita.“ (Janoušek 1998: 24)

Je tedy pravda, že v době těsně po válce Černý podlehl iluzím o Stalinovi a Sovětském svazu, že se stavěl na stranu levice proti buržoazii a že využíval dobovou marxistickou rétoriku, a je také pravda, že tento aspekt polemiky ve svých *Pamětech* nijak nereflektuje, natož jako osobní selhání, a staví se zcela jednoznačně do pozice kritika sovětského režimu. Přesto není možné tvrdit, že by Černý podlehl hvězdě stalinismu, že by svůj vztah ke komunistické straně kriticky nehodnotil jako naivní a pošetilý a že by ho zklamané naděje nedovedly k vystřízlivění.

Tak jako se Černý v pamětech představuje jako hrdý socialista, jehož pojetí socialismu se ve výsledku zásadně lišilo od levicové politiky realizované v Československu po druhé světové válce, líčí se analogicky jako hrdý Čech, jenž věřil ve směřování národa k hrdinské představě češství, ale byl hluboce zklamán.

V prvním dílu *Paměti* autor opakovaně popisuje mezinárodní postavení i politickou situaci mladé československé republiky s hrdostí<sup>61</sup> a uspokojením: „Československo stálo v tu chvíli v zenitu své mezinárodní dobré pověsti, bylo přímo symbolem demokracie a boje za mezinárodní mír“ (I/239). Oproti Francii, v níž Černý na začátku dvacátých let studoval, je Československo jasně konotováno se svobodou, v *Pamětech* tolik adorovanou: „Ve světě se přišelřivalo, ale v naší kultuře bylo radost žít a pracovat pro ni. Český duch byl sám **jásot**, prostě jásot vlastní svobody“ (I/348). V této formulaci je patrné, že Černý se s meziválečným Československem plně ztotožňuje a vnímá jej jako koherentní celek, v němž vládlo nadšení a cílevědomost. Toto společné niterné prožívání dějinných událostí se v textu pamětí objevuje několikrát jako zásadní moment Černého vědomí přináležitosti k československému národu. Náladu mezi lidmi, jež v zemi pociťoval před mnichovskou dohodou, přirovnává k zážitku vyhlášení samostatnosti:

„V mém životě se do té doby té vzpomínce vyrovnala silou jedna jediná: chlapecká vzpomínka hocha třináctiletého, který dávno, dávno v pozdním říjnovém odpoledni roku 1918, provázeje otce, který z vesnice přišel za svým studentíkem, zažil na náhodské ulici zprávu o konci války a pražském prohlášení národní samostatnosti a viděl neznámé mu a neznámé si lidi plakat společným štěstím a padat si do náručí a jásat a jásat a zpívat a tančit a kráčet v samovolném, *samovolném* průvodu městem a zase se vracet, bez cíle, bez určení, bez řečníště, na němž by je čekal oficiální šašek, jen jako by nosili a nevěděli kam složit nesmírný vzácný náklad blaha tři sta let očekávaného! Ohromující zážitek lidské unanimity, jednomyslného díky za ráj, který se zdál sestupovat na zem v Čechách! V oboru lidské radosti – o hloubkách a výsostech citů soukromých zde mluvit nehodlám, po těch nikomu nic není – nikdy pak už nepocítil nic podobného. Bylo to zjevení!“ (II/56)

Černý zdůrazňuje kromě pocitů radosti („společné štěstí“, „jásat a zpívat a tančit“, „vzácný náklad blaha“) bezprostřednost a především sdílení těchto emocí, jednotnost kolektivu, „lidskou unanimitu“, což je výraz, jenž se v *pamětech* několikrát opakuje, vždy pozitivně konotovaný: „Český národ šel krizi vstříc podivuhodně odhodlaně a mravně sjednocen, byla

---

<sup>61</sup> Srov. Černého mírně ironický, přesto pyšný popis vztahu k T. G. Masarykovy během studia v Dijonu: „Prezident Osvoboditel. Prezident Zakladatel. Velikán Velikánovič. Cítili jsme se jakoby mladší generací jeho legionářů. Chlubili jsme se jím, Filozofem na trůně, svět měl jediného Masaryka, a ten byl náš. Koho rovnocenného mohla vedle něho postavit soudobá Francie?“ (I/62).

to dokonce chvíle exaltující národní mravní unanimity, v našich dějinách řídke“ (I/362).<sup>62</sup> Černý tuto jednomyslnost oceňuje, vyjadřuje se navíc v tom smyslu, že by v těchto chvílích chtěl splynout s ostatními podobně smýšlejícími: „[P]řál jsem si zůstat jen nerozlišeným zlomečkem toho kolektivu, ztracen v množství, pouhá bezejmenná kapka až do propastí rozvlněného lidského moře“ (III/606). U zarytého individualisty, jakým se Černý stavěl, se to může zdát podezřelé, je však potřeba si uvědomit, o kterých epizodách české historie se autor takto vyjadřuje – rozhodně to neplatí pro kteroukoli dějinnou situaci (vzpomeňme na výsměch stádnímu chování v ironických medailoncích jeho protivníků). Sdílení cílů a pohnutek oceňuje u prohlášení národní samostatnosti Československa v roce 1918, za předválečné krize v roce 1938, u odboje během protektorátu a v srpnových dnech roku 1968,<sup>63</sup> tedy v dobách, v nichž se podle Černého koncepce češství národ mravně osvědčil.

V rámci ideálu češství, který Černý v pamětech předkládá, jsou tak akcentovány hodnoty, jež považoval za podstatné i pro individuální tvůrčí život – svoboda/samostatnost, vztah k tradici, kulturní étos a mravní integrita: „Dnešní náš mladý vzdělanec má slabou představu národní kultury v procesu jejího dějinného vznikání, narůstajícího obsahu a bohatství, jeho češství chybí minulostní rozměr: a protože toto češství přestalo být dějinným *sebe*-vědomím, není namnoze ani charakterem a mravní silou“ (I/49). Zde je patrné, jak úzce se v Černého *Pamětech* prolíná osobní a nadosobní – v jeho koncepci českých dějin se v osudu národa odráží i jeho vlastní životní vývoj (respektive osud českého vzdělance, jehož je v pamětech zosobněním): doba, již chápe jako národní vzestup, odpovídá jeho úspěšným chvílím, zatímco jeho umlčení se kryje s dobou národního úpadku.<sup>64</sup>

Tento intimní vztah k českému národu Černý v textu hrdě vyjadřuje, a to především v pasážích věnovaných zdůvodněním, proč se z dlouhodobých pobytů v zahraničí (v Dijonu a Ženevě) vracel domů: „[...] já se po francouzštit nechtěl, byl jsem Čech velmi

<sup>62</sup> Podobný obraz splnutí s kolektivem v době ohrožení evokuje ve svých pamětech Zdeněk Kalista: „A nakonec, zabouchnuv okno a popadnuv klobouk, vyřítíl jsem se ze semináře a z budovy fakultní, abych úplně splynul s davem, [...]. Myslím, že i to byl jeden z osudových okamžiků mého života. S pulzací ozývající se v zvichřelém davu, se kterým jsem splynul, jako by přešla i na mně do žil myšlenka rozkřídlená v celém tom zástupu: Ne, nebudeme kapitulovat!“ (Kalista 1996: 432).

<sup>63</sup> Přestože mu byla v rámci pražského jara přisouzena mimořádná role, udržuje si onu kolektivní perspektivu a popisuje hlavně onu jednotnost národa: „Jistě na ně [vojáky armád Varšavské smlouvy] působilo hluboce neočekávané divadlo absolutní české unanimity: jen čiré mravní rozhořčení přepadeného národa, ani rána ze staré flinty proti nim nepadla“ (III/606).

<sup>64</sup> Na podobné paralele komponuje svůj příběh Heda Margoliová-Kovályová (viz s. 85–86).



vášnivě“ (I/46); „jinde než v Čechách jsem vůbec nikdy trvale zakotvit nechtěl“ (I/287). Mnohé tyto patriotické formulace jsou nesený patosem, jenž češství vykresluje jako ničím nenahraditelnou a vytouženou hodnotu:

„Já aspoň jsem si pro sebe nepředstavoval jinou možnost lidskosti než českou, nechtěl jsem být člověkem jiným než českým a jinak než česky, osobní dokonalost mluvila pro mne jen po česku nejpřirozeněji, nejlahodněji a – nejsvobodněji. To ze mne mluvila moje vášnivě česká výchova už od útlého dětství.“ (I/115)

Vyznání podobného druhu, jež vyjadřují lásku k rodné zemi, najdeme hojně zastoupena ve čtvrté kapitole oddílu „Na dlouhé míli“ v *Pamětech III*. Zde se však v mnohém projevuje nostalgická perspektiva, daná vzpomínáním na dětství, jež dřívější hrdost a odhodlání nahrazuje bilancováním, sentimentem a vědomím blížícího se konce. „Tak tohle je můj rodný kraj, vlast mé duše a mého srdce, z duchovních a mravních látek jeho dějinných esencí jsem celý stmelěn, každá ve mně zanechala citelnou stopu“ (III/535). Místo akcentace české kultury se v této kapitole jedná spíše o splynutí se zemí a krajinou, jež zjevně na konci sedmdesátých let, kdy Černý tuto část pamětí psal, autorovi zosobňovala příslušnost k českému národu více než duchovní souznění:

„Jak jsem svůj kraj miloval! A kterak on miloval mne! Byl dárcem lásky ohromující a nevykořenitelné, která po celý život nepřestala ve mně znovu a znovu probouzet i nejhlubší pokoru, jedinou pokoru mého života. Co je to za divnou lásku proboha, aby mi někdy největší a nejskutečnější lásky celého průběhu mých životních let, k otci, první lásce, učiteli, ženě, dítěti, připadaly jako odnož téhle té!“ (III/539)<sup>65</sup>

Chápání češství jako podstaty vlastní osobnosti hraje důležitou roli i v Černého argumentaci, proč v kritických dobách, kdy i jemu hrozilo nebezpečí, neemigroval:

---

<sup>65</sup> I v této oslavě češství se nachází touha po splynutí, zde však jde spíše než o lidskou unanimitu o ztotožnění s veškerenstvím: „[...] rozhozené ruce a nohy se dlouží a dlouží, jsou teď do všech stran kořeny stromu, objímají zemi, zanikl jsem v ní, rozplynul se, nikdy už nebudu objeven, nikdo nepozná, že stoupaje do straně prochází mou náručí, ó bože, jaké by to bylo řešení! Jak bych tudy byl odešel rád! Ztotožněn s hlinou toho drahého místa, na níž jsem ležel, jsem hlína, tráva a kamení, jsem kus věčného koloběhu hmoty, vyzul jsem se vám, propadl jsem vám mezi rdousícími prsty, napřesrok z jara tu vyraším stéblem trávníku, chudobkou, [...] Byl jsem kus přírody, kus svobody“ (III/523).

„Věděl jsem přitom také, co mne asi čeká doma, a třebaže jsem dosud netušil, že mi půjdou na samou živořivou existenci člověka a nakonec na holý život, musil jsem se bát násilného umlčení, a tedy ztráty všeho, do čeho jsem kladl veřejný a národní smysl svého života. Proč jsem nešel? Důvody si rozkládám a zevrubněji rozebírám vlastně teprve teď a také se naprosto schvaluji s dlouze pozdní dodatečností. Tenkrát jsem jen čímsi hluboko ve mně jistotě předem **věděl**, že přes všechna pokušení, výzvy, příležitosti a perspektivy **nepůjdu**, cítil jsem otázku jako intimní a osobní *cas de conscience*,<sup>66</sup> jako věc volby, jež se musí shodovat s tím, co bytostně **jsem**.“ (III/384)

Otázka emigrace zde vyvstává jako zásadní pro autorovu identitu a rozhodnutí zůstat je zpětně schvalováno, čímž se utvrzuje obraz Černého jako muže konzistentních názorů. Vedle toho je toto rozhodnutí podáváno jako předracionální, založené spíše na emocích („čímsi hluboko ve mně jsem věděl“).<sup>67</sup> Projevuje se zde již zmíněná vzdorovitost, s níž Černý volí obtížnější řešení jakožto správnější. V odpověď na návrh Františka Kovárny v březnu roku 1948 píše:

„Do smrti na Tebe budu vzpomínat, druhu mých nejkrásnějších literárních chvil. Na Tvoje ‚Pojď taky, Vašku, pojď taky!‘ A možná že právě přízvuk toho ‚Pojď taky‘ mne nejmocněji pohnul, abych zůstal. Nebyl jsem prostě s to se pokořit pokorou útěku. Kdybych měl pojit hladem, zůstanu, abych třeba i němý a pouhým okem mohl usvědčovat, kam až dojde cynická zrada lidskosti v Čechách.“ (III/198)

Zde autor hrdě odmítá pokořit se útekem, ale také zmiňuje svou svědeckou roli pro pozdější vynášení soudů – jako by už tehdy předvídal, kam až poúnorový společenský rozklad povede, přestože to v té době nemohl odhadovat. Setrvání v zemi navzdory nebezpečí se v Černého stylizaci proměňuje v setrvání *kvůli* nebezpečí: „Domů, do Čech! Všechno mne volalo tam, kde všechno moje mělo být ohroženo. Že bych se díval zpovzdálí, bylo vyloučeno, nabyt

---

<sup>66</sup> Otázka svědomí.

<sup>67</sup> Odmítání emigrace je však už dříve usouvztažněno se znalostí ženevských domácností českých emigrantů první světové války, v nichž Černý vidí vykořeněnost a pasivní odevzdanost, tedy něco neslučitelného se svým naturelem: „Zato jsem pronikal do emigrantského psychismu a dával jsem v sobě zrát definitivnímu rozhodnutí, jež mi připadalo jako intuice osudového osobního určení: Emigrantem, nikdy, nikdy! Ani za cenu života, nikdy toto vykořenění, nikdy prázdnotu a marnost tohoto věčného čekání na budoucí spásu bez tvaru a ovlivnitelného obsahu!“ (I/269).

bych to už já sám, ani ve své přirozené povaze ani v nabytých přesvědčeních“ (I/288). S odmítáním emigrace autor spojuje přijetí boje, zdůvodněného oprávněným nárokem:

„Odmítl jsem znovu. Řekl jsem, že Češi bojovat chtěli a dosud chtějí; tím lépe, bude-li to, jak je již zřejmé, přece jen po boku Francouzů; čekají je ty nejhorší podmínky boje, s Němci ve vlastní zemi; [...] zvláštní výhody pro české jednotlivce jsou právě jen výhodami protekčními, které je stydno přijmout a jež nepomohou celku: *zůstanu tedy*.“ (II/101)<sup>68</sup>

Boj a především odboj během druhé republiky a protektorátu představují pro Černého zásadní součást jeho koncepce češství. Viděl v něm potvrzení mravní velikosti českého národa a účast či neúčast v odboji užíval v pamětech mnohdy jako kritérium pro posuzování lidských charakterů (viz výše), neboť ho považoval za něco zcela samozřejmého: „Odboj nás prostě *vsál*, naprosto přirozeně a nutně, jakoby podle zákona téměř fyzického, před nímž není vyhnutí“ (II/99). Období protektorátu Černý v druhém dílu *Paměti* líčí jako heroickou dobu, v níž český národ jako celek obstál. Úplný závěr *Pamětí I* je komponován – přes blížící se katastrofu – jako nadějeplný pohled do budoucna:

„Cítil jsem na tom Dobrošově přímo fyzicky, že se náš lid ocitl na jednom z dějinných vrcholů sebe samého, že uzrál k hrdému ztotožnění se svou svobodou, že se cítí *povolán*. Chtěl se osvědčit i v boji, byl v tu chvíli veliký. Cítil jsem také, že by bylo tragicky nebezpečné jeho sebevědomí z toho vrcholu srážet zbabělostí, kapitulací. Prožíval jsem okamžiky radostné exaltace a blížící se válku jsem si bezmála přál! Přímou mne trýznila vnitřní potřeba, aby se mravní pravdivost nového češství osvědčila činem, a v ní abych si mohl osvědčit sám sebe!“ (I/371)

Autorovo pozitivní hodnocení atmosféry léta roku 1938 je dáno jednak jednotou lidu (zmíněná unanimita), jednak sebevědomím („hrdé ztotožnění se svou svobodou“) a odhodláním k boji („chtěl se osvědčit“), což ho naplňuje nadšením a pýchou („prožíval jsem

---

<sup>68</sup> Podobně Černý zobrazuje svou povznesenou reakci na překvapení, že po sovětské invazi neutekl: „Vy jste *tady*? Zřejmě naslouchá Vltavě. A **kde mám** proboha **být**? jsem *tady*, protože tu jsem **doma**, ať odejdou ti, kdo tu doma nejsou, je jich u nás několikrát sto tisíc, já se ze země, která mně patří, nehnu. To se ví, že mám nabídky tichého odchodu, dokonce obětavé a naléhavé, ale k útěkům mám již přesně třicet let staré záporné a možná neprávem přezíravé stanovisko. Kdo věří, **čelí**“ (III/612).

okamžiky radostné exaltace“) i kvůli nárokům, jimž bude nucen čelit a díky tomu se bude moci projevit jako správný Čech („osvědčit sám sebe“).

Jeho nároky na heroický (i když tragický) patos češství jsou maximální („Není ‚hrdinské přetvářky‘, kultura je věrnost a statečnost, anebo kulturou není, kultura je – mravně vzato – synonymem charakteru a charakter je mocí tvůrčí“; II/287); v *Pamětech* jeho náročným měřítkům nedostává ani prezident Beneš: „Na jatky národ nepovedu – *pro nějaké prázdné hrdinství*.“ Výraz ‚prázdné hrdinství‘ je úděsný. Tak tedy hrdinství může být prázdné?!“ (II/60).

V odvržení tohoto hrdinského pojetí češství, jež zastával, Černý vidí základ mravního rozkladu společnosti: „Byl jí [armádě] odepřen boj. A byl to boj, do něhož šla přesvědčena. Co po Mnichově následovalo, zničilo v ní dílo víc než desetileté svědomité přípravy, a rezignací a hanbou zlomilo českou brannou morálku v páteři: na dlouhá léta!“ (II/58). Autor pád českého ducha vykresluje jako o to větší, že v české společnosti první poloviny dvacátého století nacházel nadějný potenciál, jenž sliboval vývoj směrem k velkolepému ideálu češství:

„[...] bylo mi jasné ze zázračného procesu našeho moderního národního probuzení za necelých sto let, že češství je schopno divů divoucích a historicky nevídaných, že může být jednou z nejsvráznějších, neplodnějších, nejčestnějších a eticky nejsilnějších forem lidskosti, že češství je, jak by řekl Palacký, jednou nejprozkoušenějších cest k ‚božskosti‘.“ (I/115)

Češství v Černého deklamaci vyznívá jako cosi nadpřirozeného či samospasitelného a odmítnutím boje i potlačením hrdého sebevědomí jako by tehdejší společnost zahodila příležitost k realizaci tohoto „božství“.

Místo vytoužené velkoleposti nastupuje v Černého popisu poválečné doby malost a zhroucení ambicí i nároků. Oproti vnějšímu nepříteli, jenž ohrožoval český národ dosud a jemuž bylo možno hrdinně čelit, nastupuje rozvrat zevnitř. Pokud první republika a protektorát pro autora představovaly výšiny a vzepětí českého ducha, pak jejich opak rétoricky evokuje obrazy nízkosti a pádu: „[...] ideální podmínky, aby nás veřejný život letem začal puchřet neuvěřitelně rozmnoženou lidskou havětí, zbabělou, podlou, drzou a ovšem bezejmennou“ (II/75). Používá k tomu obrazy biologického rozkladu („puchřet“ „rozmnožená havěť“), jež navozují představu temného dna. Jestliže Černý o třetí republice píše: „Naše demokracie přestala produkovat mravní patos životní oběti a především ve svých vůdcích

představitelích na sebe nemínila brát riziko všeho nebo ničeho“ (III/181), vyjadřuje zde ústup společnosti z oněch heroických pozic, symbolizovaných étosem i rizikem.

A právě v protikladu k heroickému češství, po němž Černý marně toužil, je třeba reflektovat onen proslavený výraz „Čecháček“, jímž autor častuje ty, kdo se jeho ideálu zpronevěřili. Hojně užívání tohoto slova a jeho odvozenin v třetím dílu<sup>69</sup> *Paměti* do značné míry ovlivňuje vyznění Černého textu a soustřeďuje do sebe mnoho znaků jeho stylu – vyjadřuje výsměch, ironii, nadřazenost, opovržení i znechucení.

„Čecháček“ má označovat člověka bez pevného charakteru, vypočítavého, majetnického, závistivého i zákeřného. Představuje negaci ideálu češství – nejde tedy o žádné anti-češství, Černý naopak tyto projevy a vlastnosti nachází především v českém kolektivu. Na jednom místě autor sám reflektuje své užívání tohoto pojmu:

„Čemu říkám *čecháčkovství*? A říkám tomu také české podučitelství. A české chalupnictví. Říkám tak neuvěřitelné směsi intelektuální nedochůdnosti a mravní či charakterové slabosti, se kterou je možné se na světě setkat pouze v Čechách, kdybych měl náladu žertovat, řekl bych, že je rysem vysoce originálním. Intelektuální nedochůdností – může být různá – myslím zde nedovzdělanost omezeně zakrnělou úzkým domácím obzorem, ale cítící se přitom drze na výši jakýchkoliv světových a vůdčích úkolů, neboť je osobivá, závistivá a ctižádostivá.“ (III/285–286)

Tato „definice“ je ironická, vyjadřuje však to, co Černého dráždilo především: nevzdělanost a bezcharakternost (které analogicky – a v opozici k mravní odpovědnosti intelektuála – jdou ruku v ruce). Významovou podobností s výrazem podučitelství (jinde i například domovnictví) odkazuje Černý u Čecháčka na omezenost, prostřednost a podlézavost moci; je konotován s významy nízkosti, ale i zákeřnosti:

„Jeho [českého vzdělance] pravidlem a průměrem zůstalo **čecháčkovství**, a někdy, právě v nevlídném vztahu k našim velkým lidem čnějícím nad průměr, se náš národní život podobal spiknutí mediokrity. [...] vedle Čecha se vždycky u nás plazil a na Čecha cíhal Čecháček.“ (III/285)

---

<sup>69</sup> První výskyt tohoto slova nachází čtenář v *Pamětech I* (jež však nebyly napsány jako první, viz výše) v souvislosti s kritikou českého vysokého školství po první světové válce: „S Čechem přichází vždy i Čecháček“ (I/83). V edici převažuje psaní tohoto slova v singuláru s velkým počátečním písmenem, v plurálu s malým.

Černý podává i dějinný důvod vzniku specificky české malosti, již klade do souvislosti s porážkou v bitvě na Bílé hoře, po níž došlo k emigraci českých nekatolických elit, jež symbolizují sebevědomí i vzpurnost (tedy vlastnosti, jež v *Pamětech* často připisuje sám sobě), které podle jeho názoru národu chybí: „[P]řišli jsme o domorodou velikou i malou šlechtu, třídu u nás (jako v Polsku) sic dobrodružně nezodpovědnou a politicky často hazardérskou, ale sebevědomou až po samu pýchu, nepoddajnou až po bojovnou vzpurnost, skutečnou páteř národního kolektivu“ (III/286).

Pavel Eisner ve svém souboru fejetonů *Čeština poklepem a poslechem* (1948) výrazu Čecháček připisuje pouze negativní význam: „Slovo jako stvořené na důkaz, že mohou být na světě i zdobnělidy odporné. Slovo v nedobrému smyslu, sebemrškačské a masochistické. [...] a hlavně chytrácká spekulace a úmysl hovět si hovniválsky tam, kde hovnivál bývá aliteračně doma“ (Eisner 1996: 45). Václav Černý v *Pamětech* z tohoto sémantického pole nevybočuje a vykresluje Čecháčka pomocí barvitých přídomek jako zcela zavrženíhodného: „každý Čecháček: nízkost charakteru, vysokost ambicí, závist zvrhlá ve vztek“ (II/302); „Čecháčkovi, tvor, jenž ostatně nikdy není buď jedním, nebo druhým, ale vždy lokajem i hulvátem zároveň“ (II/61); „Nejpřímější a nejspolehlivější cesta meče, míříš-li jí do srdce Čecháčkova, vede jeho kapsou, a náš pracující lid čítá již po desítky let procento čecháčků daleko nadprůměrné“ (III/418).

Vedle škůdcovství a podřívání národního ducha však autor v souvislosti s Čecháčkem zmiňuje i osobní újmu:

„Proti čecháčkovství v něm [češství] jsem po celý život tolik bojoval a tolik se jím trápil, až jsem se jím utrápil. Napůl jsem se jím utrápil sám, napůl mne čecháčkové usmýkali. Vůbec si nestěžuji, kdo si těžkých věcí hledí, těžko mu bude, praví Apoštol. Věděl jsem, co mne čeká.“ (III/289)

Odkazuje tím jednak na svůj přístup k životu, založený na překonávání překážek a boji („přával jsem si nadšeně, aby na mne bylo uvaleno všechno, co jen unést může muž“; viz výše), jednak přihlášením se k Apoštolovi získává jeho postava atributy mučednictví, morální

nadřazenosti a nositele pravdy;<sup>70</sup> jeho rozhodnutí jako by byla posvěcena vyšší mocí a uznána za správná.

Kvůli této rétoricky vystavěné opozici češství a čecháčkovství působí *Paměti*, jako by byla česká společnost rozdělena „na zóny světla a tmy, dobra a zla, pravdy a lži, hrdinství a zbabělosti, bezvýchodnosti a cesty“ (Sirotek 1992: 7) a jako by byla mezi Čecháčky odsouvána většina národa (Kantůrková 1995: 25). Tento dojem je však ovlivněn v první řadě Černého individualistickou sebestylizací do osamocené a nezávislé postavy – proto mnohé obžalobné pasáže působí, jako by morálně obstál a ideál hrdinského češství naplnil jen on sám; kromě toho je třeba si uvědomit, že charakterový typ Čecháčka autor užívá především jako zosobnění oné malosti, kterou v celém textu *Pamětí* kritizuje. Černý si je vědom komplexnosti a komplikovanosti skutečnosti a nepřehlíží, že mnozí lidé si zachovali důstojnost, přestože z různých důvodů nedosáhli na ono bojovné a hrdinské češství.

S výrazem „Čecháček“ však souvisí i slovo „židáček“, jež zavdalo podnět k úvahám o Černého antisemitismu, zejména v charakteristikách některých postav, například Rudolfa Slánského.<sup>71</sup> Je pravda, že v *Pamětech* nese židovství většinou negativní konotace: je opakovaně spojováno s kořeny marxismu (především v esejistické páté kapitole oddílu „Na dlouhé míli“): „komunista a Žid, obojí z přesvědčení, komunista dokonce *proto*, že Žid“ (III/342), ale především je prezentováno jako cosi zcela odlišného od českého národa (a vzpomeňme, jak podstatné je vědomé a vášnivé češství pro Černého prožívání kolektivu): „židáček slovenského původu [...] na zájmy a slušnost české kultury kašlal, do té mu naprosto zřejmě nic nebylo“ (II/356).

Tento odsudek je zřejmý nejen u charakteristiky postav, jež autor řadí mezi odsouzeníhodné darebáky, ale také ve zmínkách o přátelích, kteří „zavrhli“ českou kulturu: „Viktor Fischl [...] odcházel legálně do Izraele, a to jsem mu měl za zlé, českému básníkovi“ (III/198). Autor staví do protikladu národní (český) a sionistický zájem, a implicitně vylučuje Židy z českého národa, pokud nekladou své češství výše než židovství.<sup>72</sup> Jak si Černý správné češství představuje, jsme psali výše; výraz židáček (či hebrejčik) má proto podobné sémantické aspekty jako Čecháček, doplněné o protičeský příznak: „V obou

<sup>70</sup> Věta „Wer schwere Dinge sucht, dem wird es schwer“ pochází z románu *Doktor Faustus* Thomase Manna, v němž je tato pasáž připsána apoštolu sv. Pavlovi (*List Židům*). Ve skutečnosti tato věta pochází z Lutherových *Příslaví* (Stern 2006: 378).

<sup>71</sup> Viz Jungmann 2005: 382; Jelínek 1993; Macek in Langerová 1993: 51n; Bugge in Brožová 1996: 146.

<sup>72</sup> Tak jako o „sionistech“ píše Černý ze stejného důvodu negativně i o zednářích, kteří dle jeho názoru také upřednostňují zájem bratrstva před zájmem národním.

případech jde prostě o označení jistých specifík českého nebo židovského malého, mravně spíše nespolehlivého člověka s úzce egoistickými zájmy a cíli, mazaného výslovně ve svůj prospěch a nejraději ustrašeně skrytého za své mimikry“ (Macek in Langerová 1993: 52).

Odsuzování Slánského je tak podmíněno oním protičeským a nenárodním sklonem, jež mu Černý připisuje: „Nadarmo ‚stalinoval‘ zuřivě a bezohledně a vykupoval si přízeň Moskvy nejkrutější bezohledností vůči národu, na který v podstatě kašlal“ (III/342); „Slánský [...] byl člověk bez národního vědomí a úcty k této zemi, [...] přičemž mu osud a zdar Židů ležel na srdci mnohem víc než národní osud český“ (III/367). Autor však tuto charakteristiku vztahuje na konkrétního člověka a antisemitismus, který proces se Slánským vyvolal, odsuzuje:

„Slánský *Židům mezi námi* uškodil. Kéž se dočká jednou rozboru a historie utajený lidový i nelidový český a slovenský antisemitismus, stydlivě se maskující, vzpouzející se přiznat barvu, a přece se vinoucí naším moderním vývojem, svědkové jsou nesčíslní [...]. Tomuto antisemitismu poskytl Slánský hříšnou justifikaci“ (III/368).

Černý v *Pamětech* zobrazuje svůj vřelý vztah k mnoha Židům, například k Otokaru Fischerovi, Karlu Poláčkovi, Hanuši Bonnovi, Egonu Hostovskému či Jiřímu Ortenovi a několikrát zmiňuje, jak odvážně v době druhé republiky kriticky rozebral nacisty oceňovanou knihu Arthura Gobineaua: „[S]ám jsem na sebe vzal nutnou úlohu vyrovnat se s rasismem. [...] demonstrovat analýzou bible rasismu, Gobineauova Eseje, jaká lež osobní pomatenosti a bláznivého velikášství porodila rosenbergovsko-hitlerovské běsy“ (II/79). Nelze tedy říci, že by *Paměti* obsahovaly rasistické či nenávislné výpady proti Židům, přestože Černý užívá antisemitskou terminologii. Podléhá spíše obecně sdíleným negativním stereotypům (srov. Langenhove – Harré 1999: 127–137) a zároveň se podílí na utužování mýtu „beznárodního“ žida.

Jak je vidět, zrazování národního zájmu vnímá Černý ve své autobiografii jako jeden z nejzavrženíhodnějších poklesků a odpovídajícím způsobem se o něm vyjadřuje: „Atmosféra kolaborantství, prvek neodmyslitelný z českého života od roku 1937, složená z výparů strachu, zbabělosti a ztišeného chytráctví zhoustla teď na klich“ (II/181). Podobně mluví na další z „čecháčkovských“ vlastností, zbabělost: „Ostatně vzduch kazili spíš zbabělci, ti smrdí absolutně vždy a všude víc než zrádci, ale trestat je nelze“ (II/358). Černý se nevyhýbá expresivním výrazům, obzvláště při vyjadřování záporných emocí, a jeho opovržení má svou



rétoriku i poetiku (srov. Habermas 2018; Harré – Gillett 2001: 120–122; 173–176): s jakousi oblibou vykresluje obrazy luzy a nízkosti: „Hnily charaktery, prašivěli i dvacíletí a v neslýchané míře hynuly i *hmotné památky národní kultury*“ (III/278). Evokace rozkladu („hnily“, „hynuly“) jsou střídány cynickými neologismy či animalizacemi: „Ve stínu a podle vzoru těchto zralých koryfejí břichoplazectví nám totiž vyrůstala celá nová generace mladých lidí“ (III/244); „Ale nač tu vzpomínat případů českého skrčenectví, je věčné, a když mu hodíš k ožrání kost, jen zvlášť ohyzdně a okatě propukne“ (III/77).

Mnohdy se v případě Černého odsudků jedná o dlouhé odstavce vracejících se rétorických figur, jejichž vršení má evokovat míru nízkosti a zhnusení:

„Věční dezertéři práce a rodilí nepřátelé veškeré hierarchie a řádu, včerejší lísaví domovníci, dobyvatelští zlatokopové vyučení v pohraničí a navlečení do policajtského, chmatáci bez zákona a příživníci veřejné dobročinnosti a důvěřivosti, usvědčení podvodníci dosud neumytí z hanby, potulní štekálkové a prodavači všeléků, tluchubové z výčepů a nároží, hospodští politikáři, novinářští pisálkové, sběhové literatury, advokacie a třeba i kazatelen, zkoušení hadí muži pružných beder, mistři v šplhu a skoku do výšky bez rozběhu, přežvýkavci politických dryáků, studentští utřinosové opilí představou bezedné číše, zkažení parchanti intelektuálních kušnění, vyšinutí ze všech pocitů jakékoliv příslušnosti třídní nebo národní, všechno, co se bez talentu a svědomí narodilo k doživotnímu plížení a bahnění v rodném trusu, nenasytné žravé harpyje, přivábené pachem zdechlíny.“ (III/353)

Jindy autor svou nadřazenost či výsměch české malosti a ustrašenosti vyjadřuje ironickými scénami, jež mají vystihovat Čecháčkovu uvažování:

„A zatím, sousede, **zatím**, co byste tak říkal tomu přihlásit se také, nu ano, to se ví, do té komunistické partaje, já už jsem to udělal, vždyť nás snad neubude, leze tam každý, když budeme *při tom*, tak nás snad nesežerou, budeme jejich lidi a uhlídáme si svoje, ale to musíte rychle, než bude pozdě!“ (III/215)

Ironie je používána i k vyjádření zvrácenosti či absurdity situací nebo k domýšlení nesmyslných tezí totalitářských myšlenek, například když je v srpnu 1968 ve vysílání anonymní stanice Vltava označen za hlavní postavu plánované kontrarevoluční vlády: „Na mysl, běda, nevyléčitelně a hříšně ironickou zapůsobila nejprve na dvě vteřiny ta nesmyslnost:

jsi pěkný nedbalec, předsedo vlády! Právě teď se má v Praze ujímat moci, rvát ji z ochablých rukou zákonných představitelů, a ty se zatím již dva měsíce samotářsky touláš lesy“ (III/607).

V těchto odsuzujících pasážích – ať už ironických, nebo opulentně metaforických – se buduje obraz autora jako soudce ve spravedlivém rozhořčení. Není to trestající kat, ale nadřazený strážce mravnosti, jehož právo pohrdat vším nízkým nemůže nikdo rozporovat.<sup>73</sup> A toto právo si Černý na několika místech v textu vyhrazuje:

„Prapodivný stav: v nápravu jsem pro celou dobu svého života nedoufal, nejmenší myšlenku na trest jsem v sobě neživil; ale pocit jednoho **práva** jsem v sobě uhasit nedovedl, práva skromnického a nebolestného, kterého jsem se však necítil schopen vzdát až do konce svých dnů, ani pro sebe ani pro jiné, bylo to právo **opovržení**. Právo opovrhovat podvodem a zradou, a také podvodem výmluv a lítosti. Právo kdykoliv plivnout do tváře ubožáka, který si ji sám první poplival svou nízkostí. Právo neskrývat se svým opovržením. [...] Ale ztrátu schopnosti **opovrhovat** bych pokládal za znak chorobnosti již nevyléčitelné, za důkaz, že je národ už rozložen v samé své mravní podstatě, že ztratil instinkt duševní sebezáchovy a štítivosti k zlu. Ač-li i to není iluze, iluze tenkrát zcela **osobní**, kterou mi diktuje moje povaha a moje nejvlastnější mravní ústrojenství: nikdy jsem nebyl kale schopen opravdu a trvale **nenávidět**; **talent opovrhovat** byl ve mně však nevyčerpatelný. Sud' mne Bůh!“ (III/251)

Černý zde opovržení a možnost vymezit se vůči těm, kteří se zpronevěřili mravním nárokům, bere jako schopnost podstatnou nejen pro každého jednotlivce, ale i pro národ jako celek, jenž vyznává určité hodnoty. Opovržení je reakcí na rozpoznání dobra a zla („instinkt štítivosti k zlu“). V těchto pasážích a formulacích se Bůh – který se v *Pamětech* jinak vyskytuje minimálně – často objevuje ve funkci garanta, autority, jíž autor zaštiťuje svá tvrzení o případnosti svého opovržení:

„Až přes hlavu jsem tenkrát, v těch prvních poúnorových rocích [...] byl zaplavován zoufalstvím i vztekem. Bůh je mně však svědkem, ani na vteřinu ani jedenkrát mi

---

<sup>73</sup> Srov. „[Z]a nejtěžších podmínek, šikanován a zostouzen, zachoval si nedotčenu svou vědeckou hrdost a lidskou integritu, že nikdy a v ničem neodpadl od svého základního přesvědčení o nezbytnosti mravního principu a demokratické tradice naší kultury jako součásti evropského vývoje, že vždy dovozoval, že bez těchto dvou živlů se z politického národa s určitým mravním posláním v dějinách stane pouhá masa výrobců ocele a obilí, neschopná nést svůj úděl“ (Jungmann 2005: 382–383).

přítom nevytanula představa trestu a pomsty. Trest má smysl jen nápravný. A zde možné nápravy nebylo, protože zkáza byla absolutní.“ (III/250)

Opovržení stojí v těchto sebecharakterizačních částech proti nenávisti. Autor deklaruje, že – přes hněvivou rétoriku – není nenávisti schopen. Není to však nastavením jeho osobnosti; Černý mnohokrát zdůvodňuje, proč je opovržení pro život v totalitě vhodnější než nenávist:

„Nemohu a nemohl jsem je nenávidět. Je tomu totiž s tou nenávistí tak: čím dál tím víc jsem si uvědomoval, a právě průběhem svého boje a odboje nejjasněji, že nenávist je pocit poraženého a roste tam, kde se člověk cítí předem a nezměnitelně poražen a slabší (anebo se cítí vítězit neprávem). Ale já jsem nikdy nesložil zbraně. A nikdy jsem se necítil *pod* Němci, vždy přinejmenším jim na roveň. Opovržení ode mne můžete mít, bohužel, kolik chcete; nenávisti dost málo.“ (II/371)

„Ale bylo mi zcela jasné, že vstupuješ-li do boje s opovržením k vítězi místo nenávisti k němu, zakazuješ si tím absolutně ukázat mu kdy záda, ustoupit z boje, vyhnout se soupeřovi, uznat ho za sobě rovného, utéci z vřavy. Sbohem, pokušení ‚kopečků‘! Opovržení může být, jako výzbroj k boji, náklad těžší a životu nebezpečnější než nenávist.“ (III/355)

Opět se zde objevuje přirovnání života k neustálému boji, tak jako na mnoha jiných místech pamětí, a opovržení se v tomto střetu stává nástrojem či prostředkem; zároveň Černý svou argumentaci formuluje tak, že jeho postava vyznívá jako sebejistá a znalá svých kvalit („přinejmenším jim na roveň“, „uznat ho za sobě rovného“).<sup>74</sup>

Opovržení je „náklad těžší a životu nebezpečnější“ právě proto, že není jen duševním stavem, ale je zřejmé i navenek: „Nemohu si pomoci, chovám se podle svého opovržení, ba nedovedu je ani zakrýt. Tím hůř pro mne, nepřátelé to vidí a mstí se, nesnášejí to“ (III/385). Autor svou schopnost opovrhovat vnímá jako sebezáchovný pud, který zapříčiňoval nedorozumění:

---

<sup>74</sup> Podobně zachází Černý s „nesnášenlivostí“, k níž se hrdě hlásí: „Nejsem z lidí, kteří budou kdy kázat snášenlivost těm, kdo prožívají pravdu nebo co za ni pokládají jako povinnost nesnášenlivou. Vím sám, co znamená být přesvědčen, že mám pravdu, a být ochoten za ni ručit sám sebou. Byl jsem vždy z upřímného srdce se všemi nesnášenlivými a neopatrnými!“ (II/197). Tato vlastnost nenese negativní konotace, jako je tomu běžné; představuje spíše nekompromisnost a neovlivnitelnost.

„[D]ovedl jsem svoje opovržení tak málo zakrývat, že jsem platil za nadutce a odnášel si nefalšovanou nenávist svých protivníků, často lidí jen omylných, jako já sám jsem byl člověk omylný, ale nikoliv nenávistný, ani zpupný, jen povýšený a nepřičetně úzkostlivý všude, kde nízkost a podlost a hloupost a omyl měly ponížit moje sebevědomí. Neboť jsem i hloupost vnímal jako pohanu a cizí omyl jako osobní urážku.“ (III/355)

Pozoruhodná je v této pasáži poslední věta, v níž se bezděky projevuje Černého nekompromisnost, nadřazenost i jeho specifický intelektuální pohled na svět.

Václav Černý ve své autobiografii zobrazuje svou roli elitního vzdělance, jemuž bylo znemožněno podílet se na veřejném životě, který však všemu navzdory vedl boj proti malosti, omezenosti, nesvobodě a nespravedlnosti. Zajímavým způsobem se toto situování autorského subjektu vzorově vyjevuje ve scénách líčících Černého uvěznění v padesátých letech; na malém prostoru se v šesté kapitole oddílu „V Stalinově stínu“ koncentrují narativní prostředky, jež autor ke konstrukci své pozice užíval v celých *Pamětech*, a analýza těchto scén nám může posloužit jako názorné shrnutí Černého sebe prezentace.

Václav Černý byl zatčen v září 1952, vězněn na Pankráci a propuštěn v dubnu 1953. Svě zatčení popisuje – vzhledem ke svému provokativnímu a neopatrnému protirežimnímu chování – jako nevyhnutelné:<sup>75</sup> „Co přijít musilo, přišlo nakonec. Měl jsem je už v bytě, čtyři mladíky, obraceli mi chutě byt naruby, ani se neobtěžovali prokazovat úředním povolením k prohlídce, to byl pominutelný detail“ (III/399). Opět se zde vrací evokace rozpadu přirozeného řádu poukazem na nedodržování pravidel, jež náhle proti barbarské totalitě symbolizují kulturní a civilizovaný svět:

„[Ž]e jsem zatčen, poznal jsem z pronesené rady, že bych se měl doma ještě naobědvat: což mělo znamenat, že toho dne už jíst nebudu, že se tedy domů nevrátím. Sloužilo to *místo* zatýkácí formule. [...] Úředním sdělováním obvinění nebo zatýkácími formulemi se jinak nikdo nikde neobtěžoval, a mne samotného ani nenapadlo žádat nějaký postup podle zákonných pravidel, co bych tím byl vydělal? Regulérní jednání pro ně dávno už nic neznamenal.“ (III/400)

---

<sup>75</sup> Tak jako očekával svou výpověď z univerzity: „A nelze mi tedy než chovat se tak, abych *odejít musil*“ (III/380)

Černý v duchu své svědecké a historiografizující tendence předkládá analýzu tehdejšího vězeňství („Měly vězně zbavit sebevědomí. [...] Měls klesat na duchu, být směšný, bezradný, pitomě sklíčený“; III/401) a srovnává ho nejen s protektorátním, ale i rakousko-uherským vězeňským systémem: „Srovnejte s kázeňským režimem politických vězňů v starém Rakousku, v tom ‚žaláři národů‘, čtete A. Pravoslava Veselého ‚Omladinu a pokrokové hnutí‘ z roku 1902“ (III/401). Tajné policisty a agenty líčí autor jako omezené a nekultivované. Při domovní prohlídce akcentuje, tak jako mnohokrát u charakteristiky Čecháčka, ziskuchtivost a prospěchářství (III/399). Barvitě vykreslen je vyšetřovací komisař, u jehož charakteristiky převládá spíše výsměch a ironie: „rachotivý policajtík, jenž by byl vydal veškeré svoje myslitelné maximum společenské užitečnosti jen s bílým pendrekem v ruce na křižovatce jako zmechanizovaný určovatel silničního provozu“ (III/405).

„Směšně, ale i omezeně, a tedy nebezpečně ješitný. Byl to mladý primitiv bez rozhledu a velkého pochopu, brutální cvalík chvílemi prchavě zlostný, chvílemi – a to byla jeho pravá povaha – hrubě dobromyslný a libující si v nejapných a nešetrných žertech. Tvor bez jakékoli rovnováhy, ze vzteku do smíchu a nazpět, rovnováhy a jistoty měl jen tolik, kolik mu stačily opatřit naučené floskule z opakovaných školení a velmi ochotně osvojený návyk ‚třídní nenávisti‘.“ (III/403)

Explicitně vyjádřená policistova intelektuální nedostatečnost<sup>76</sup> i jednoduchost („primitiv“, „tvor“) a opakovaně zmiňovaná duševní nerovnováha implikují vyrovnanost a vzdělanost postavy Václava Černého.

Autorova pozice intelektuála je utvrzována i stavěním vyšetřovatele na zcela opačný hodnotový pól: „Být vzdělaný, mít za sebou školy bylo pro něj něco zároveň neužitečného a povalečského [...], směšného [...] a podezřelého“ (III/404). Vymezování se vůči kultuře a odborným znalostem, jež představuje Černý, je dovedeno až do extrému, aby bylo zřejmé, o jak chybnou perspektivu jde:

„Zradou mu bylo samo intelektuálství, bylo mu podezřelé umět psát bez chyb, zanášel horlivě a nesmírně uspokojeně do seznamu mých ‚přiznávaných‘ provinění že umím

---

<sup>76</sup> Srov. „Psal protokol, a jak už bloudil rozmarnými školáckými vzpomínkami, svěřil se mi, že se nikdy zaboha nebyl s to naučit [...], proč a jak se jednou píše mně a podruhé mě. Z toho si nic nedělejte, to nevědí ani největší pání, odpověděl jsem mu, ale je to docela jednoduché: [...] Ale bylo to pro něho příliš složité, zůstal u svého pravopisného svérázu“ (III/404).

španělsky (– vždyť tam vládne ten krvavý fašistický pes Franco! –), že jsem pro Vyšehrad opravoval cizí překlad Dona Quijota. „Přiznáváte, že jste pro ně opravoval *toho* Quijota?“ „Přiznávám.“ Do protokolu zrad socialismu!“ (III/404; zvýraznila K. S.)

Ve vězení Černý tematizuje svou bytostnou potřebu svobody, již vnímá jako životně důležitou (když ji metaforicky spojuje s láskou):

„A tak to pro mne opravdu v žaláři nejhorší, byla jen ta nesvoboda, a drtila mne stejně tělesně, jako mne přiváděla na pokraj rozumu mravně. Vnímám ji tělem i duší jako nesnesitelnou a smrtící úhonu, jako zhanobení fyzické, jako ponížení důstojnosti, jako zavilou křivdu činěnou mé lásce, mým milovaným.“ (III/414)

V pasážích věnovaných uvěznění autor popisuje reálné skutečnosti, tyto popisy však zároveň mají funkci utvrzovat nadřazenost – intelektuální i mravní – postavy Václava Černého nad jeho protivníky. Scéna domovní prohlídky v mnohém připomíná vyprávění o pašování tajného dokumentu vlakem do Lyonu (viz výše):

„Přikázali mně nehýbat se během prohlídky z jejich přítomnosti a dohledu, zapálil jsem si k tomu cigaretu, a když na jejím konci narostl sloupeček popele, odešel jsem s příslušným gestem třemi kroky z ložnice oklepat jej do popelníčku na stole vedlejší knihovny, levou rukou jsem z vršku narůstajících dokumentů, určených k odvezení, sňal rukopis nejnepříjemnější a zasunul jej zpět za řadu svazků již prohledané knihovny.“ (III/399–400)

Také zde hraje svou roli zapálená cigareta, hrdina je vyličen jako smířený, chladnokrevný a neohrožený. Tak jako ve vlaku drží německé policii dokument smotaný v cigaretě téměř před očima, i tu rukopis neschovává na žádné tajné místo, ale do knihovny, kde ho už hledat nebudu.

I v dalších motivech jsou Černého věznitelé vysmíváni, jak se jim přes veškerou snahu nedařilo hrdinu „vymazat ze světa a paměti“: „Chyba lávky nastokrát, bylo vyloučené, že by se Sartre v Praze byl mohl *neshánět* po mně, jen náhodou jsme se do té doby v Paříži několikrát minuli. Tváře našich soudruhů, když Sartre [...] vyslovil přání setkat se se mnou a konečně mne poznat, bych chtěl vidět“ (III/414). Vypravěčova škodolibá radost se mísí

s hrdostí, jeho postava získává příznak mezinárodně známé osobnosti, jejíž sláva je zaštitěna Sartrovou autoritou.

Scénou, v níž se Václav Černý svým typickým způsobem vymezuje vůči svým protivníkům tak, že je jeho postava intelektuálně na výši, je situace, kdy je se zavázanýma očima „náhodou“ odveden do vedlejší místnosti:

„[...] kde nicméně už někdo seděl, a ten mi k lýtkům zezadu přistrčil židli a s ponuře stručnou ohleduplností k mé zřejmé únavě mi jediným slovem dovolil sednout si; a to slovo mne bleskem mělo sklíčit náhlou jistotou, že moje vyšetřování mají pod dozorem sami sovětští odborníci a být poslední ranou do mé vůle k odporu, neboť to slovo znělo *sjaditěs's*, a byl jsem na zlomek vteřiny v hloupém pokušení mluvčího opravit správným *saditěs's*.“ (III/406)

Černý výjev prezentuje tak, že bryskně odhalil past, jež na něj byla přichystána („slovo mne bleskem mělo sklíčit“), a neodpustí si upozornit na to, že tento úskok rozpoznal díky svým jazykovým znalostem. Ještě příznačnější je, že hrdina tvaroslovnou chybu nejen pozná, ale je v pokušení svého věznitele opravit. Černý se tak trvale situuje do role kritického vzdělance, jenž se nebojí riskovat a jít do střetu a rozsah jeho znalostí mu poskytuje převahu i v krajních situacích pronásledování.

Třetí díl *Pamětí* – a tím i celou autobiografii – uzavírá Václav Černý třemi stranami, jež mají funkci epilogu. Černý zde s ohledem na vyličené události šedesátých let podává sebecharakteristiku, jež stvrzuje jeho roli oběti nespravedlivého útlaču, a zároveň vnitřně silného muže, jenž to vše přestál:

„V tomto posledním odstavěčku musí mně být právem dovoleno zabývat se jen sebou samým, vlastním subjektem, uzrála prostě chvílka ‚du moi haissable‘<sup>77</sup>, okamžik odpovědi na otázku, známými i neznámými znovu a znovu mi kladenou, a na kterou si hledám odpověď i sám: Jak jsem to vydržel? Kde a jaké jsem objevil zdroje rezistence?“ (III/638)

Zodpovězení této otázky se zpětně zdá stát i v základech celých *Pamětí*:

---

<sup>77</sup> Já hodné nenávisti.

„Vydržel jsem to proto, že mne příroda oblažila neblahou schopností, kterou jsem pak po celý život rozvíjel sebevýchovou: *talentem samoty*. Ať je to mezi lidmi, ať mimo jejich společnost, kvantum samoty, které snesu, je fantasticky neřestné. [...] Zuřivci, zaměřeni na to udělat ze mne vyvržence, neprodyšně mne izolovat, dát mi péci se ve vlastní šťávě, nedovedou, nikdy nedovedli si ani představit, jak hříšné potřebě osamění, jak zběsilé zálibě v opuštěnosti ve mně vycházejí vstříc.“ (III/638)

Opět se objevuje Černého oblíbená figura „natruc“ a „navzdory“ – to, čím ho jeho protivníci chtěli porazit, dokázal otočit ve svůj prospěch – jak dříve uvádí, proměnil osamělost v „orgie četby a studia“ a „šílení pera“.

V samém závěru označuje Černý soubor vysokých mravních kategorií, které mu slouží k sebeidentifikaci i jako zdroj perspektivy na celé dějiny, a tedy jako hodnotové ukotvení celé autobiografie: „Je-li ve mně vůbec něco hodného dobrého jména, je to má úcta k životu, přímo sebezhoubný pud ke svobodě, vášeň pro spravedlnost a pravdu, potřeba vyjadřovat svoje poznání (ta ve mně splývá s potřebou tvůrčí) a ještě právě to opovržení nízkostí“ (III/639). Nacházíme zde všechny důležité vlastnosti a schopnosti, na které vypravěč poukazoval průběžně ve svém vyprávění; zdůrazňována je svoboda, hrdý individualismus, spravedlnost a opovržení. To vše má charakterizovat českého vzdělance, jenž byl „svědkem a účastníkem“ dvacátého století, a jehož se tak Václav Černý stává zosobněním: „Samota a opovržení, radím vám k nim: ve světě, v němž nám bylo dáno žít, jsou to jediné **platné** reakce vzdělance, nemá-li přijít o rozum a naději“ (III/639).

## VI. Závěr

Václav Černý komponuje narativ o svém životě a jeho dějinném kontextu takovým způsobem, že je zřejmá jeho výjimečná veřejná solitérní role, spjatá s pozicí pedagoga a kritika. Ta je v *Pamětech* založena na poctivosti, pílí, zodpovědnosti a ztělesňuje vysoký mravní ideál. Opravňuje autora svědčit proti totalitním silám i nízkosti a vyjadřovat vůči nim zahořklost. Podstata však netkví v osobní pomstě či zadostiučinění. Jak podotýká Jiří Brabec, těžiště *Pamětí* „spočívá v mravním akcentu, v názorové vyhraněnosti, polemičnosti, jednoznačnosti soudů o lidech i událostech“ (Brabec in Loužek 2005: 35). Černého hodnocení jednání dalších postav je silně subjektivizované, neboť měřítkem se stává on sám. Autor v autobiografii tvoří z elementů svého životního příběhu heroickou osobnost, jež má představovat – přes veškeré „upřímné“ zmínky o vlastních slabostech a nedostacích – morální příklad a vzor. Zcela jasně



se staví do opozice vůči vládnoucímu režimu, a to i za cenu zamlčení některých okolností známých z obecné historie.

Černý ve své autobiografii opakovaně utvrzuje svou pozici zastánce nejvyšších morálních hodnot (svoboda, čest, vzdělanectví, národní hrdost), jež svým jednáním celý život bránil (v literárních polemikách, odboji i obranou svobody). Z této nadřazené pozice nikoli ideálního, ale mravně čistého protagonisty vynáší soudy o postavách, které pro něj představovaly protipól vyznávaných hodnot (hloupost, podlézavost či zbabělost). Jejich jednání hodnotí s odkazem na svou nekompromisnost, vzpurnost a zhrzenost – jimž do jisté míry přiznává pozitivní hodnoty – striktně a nesmlouvavě. Základem Černého pozice a východiskem jeho postoje ke světu se stává etický hodnotový systém, jehož absolutnost je až metafyzická. I díky sugestivitě jeho jazyka působí tato životní koncepce jako natolik nedostižná a nezpochybnitelná, až se individuální osud Václava Černého, tak jak ho čtenáři předkládá ve svých pamětech, stává jakýmsi mýtem.

## Závěrečné shrnutí a srovnání

Ve třech analytických kapitolách této práce bylo naším záměrem doložit a exemplifikovat teze, s nimiž k žánru autobiografie na základě teoretických a metodologických východisek přistupujeme – tedy že se jedná o narativy, v nichž se autoři osobitě situují; k tomu využívají literární prostředky a strategie dané literární tradicí, do níž jejich texty vstupují. Autor v narativu rozvrhuje svět určitým způsobem a prezentuje sebe, další postavy a společnost na základě funkce, jež jeho autobiografie nese. V naratologických analýzách tří vybraných vzpomínkových textů jsme vycházeli ze základní premisy, že autobiografie neodrážejí realitu, ale mediálně (jazykově) modelují její obraz. A právě tento transformační proces, stojící v základu konstrukce nefikčního díla, nás zajímal. Autoři ve svých autobiografiích referují ke skutečným událostem, a vyprávějí tedy o tom, co se v minulosti doopravdy přihodilo, zároveň tuto skutečnost selektují a přetvářejí do textové a narativní podoby. V tomto procesu se a priori nejedná o záměrnou manipulaci, ale o proměnu reality v obraz. V analýzách jsme se vzhledem k zaměření autobiografických textů soustředili na autorovo literární (ať už vědomé, či nevědomé) utváření obrazu sebe sama a své pozice ve světě, který v autobiografii zobrazuje. K analýze jsme zvolili memoáry, zachycující podobné společenské a kulturní milieu a odrážející stejný stav jazyka a literárních norem: *Na vlastní kůži* Hedy Margoliové-Kovályové, *Paměti* Václava Černého a *Moje šílené století* Ivana Klímy.

Cílem rozborů vybraných autobiografií bylo odhalit narativní strategie, jež autoři využili k tomu, aby vyprávěli daný příběh o svém životě (přičemž můžeme předpokládat, že strategie, které autoři volí, se budou vyskytovat i v dalších autobiografických textech, přestože jinak konkrétně manifestované). Mnohé postupy jsou zjevné a tvoří společně koherentní narativ, vycházející ze života autora, jiné se ukazují až v druhém či třetím plánu, další mohou být patrné až z celkové kompozice díla či při srovnání s jinými dokumentárními texty, jež zachycují tytéž události či osoby. Detailní interpretace určitých scén a epizod i hloubkové rozkrývání jednotlivých vrstev příběhu byly nutné k odhalení technik a figur, pomocí nichž autoři svůj narativ vystavěli. Díky tomu jsme schopni jasně pojmenovat, jaký příběh vyprávějí, jaké prostředky k tomu využívají a jakou perspektivou na minulost pohlíží, aniž bychom nereflexivně přistupovali na omezené hledisko modelového čtenáře. To nám umožňuje nahlédnout funkce, jež autoři svým textům připisují, a zvláště pak pozice, do nichž se v rámci vyprávěného příběhu situují. Naším cílem nebylo přistihnout autory při lži nebo manipulaci, ale poukázat na to, jak vybírají události svého života a seskupují je v příběh.

Všichni tři autoři interpretovaných autobiografií měli co do činění s literaturou, přestože každý v jiné oblasti. Pohybovali se tedy v podobných společenských kruzích, a v textech autobiografií dokonce nacházíme zmínky, které poukazují na to, že se navzájem znali, přestože se osobně nesetkali. Ivan Klíma zmiňuje Václava Černého v souvislosti s odposlechy, Chartou 77 či samizdatem, nijak však netematizuje skutečnost, že v době, kdy studoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, byl Václav Černý z téže instituce vyloučen. Černý ve svých memoárech cituje dopis Alexandru Dubčekovi z února 1968, v němž uvádí: „*Nikdy jsem do Sjezdu v životě neviděl osobně ani Pavla Kohouta ani Jana Procházku ani Milana Kunderu ani Ivana Klímu ani Ludvíka Vaculíka*“ (Černý 1992a: 610). V *Pamětech* najdeme i zmínku o Hedě Margoliové, jejíž knihu Černý zmiňuje – s příznačným lakonicky hodnotícím adjektivem – v souvislosti s výkladem procesu se Slánským: „K ocenění používaných metod nezapomenout na tiskem vydané svědectví paní Slánské (1968), nevinátkovskou knihu Hedy Margoliové *„Na vlastní kůži“* (Toronto 1973) a na Artura Londona *„Doznání“* (Paříž 1968, Praha 1969)“ (Černý 1992a: 348).

Autobiografie Hedy Margoliové i Ivana Klímy spojuje tendence k silné retrospektivní teleologičnosti – zdá se, jako by jejich životní příběh šel od začátku k události, jež stojí v závěru textu: k emigraci, respektive sametové revoluci. Jak jsme však ukázali, jedná se o záležitost kompozice, a tedy autorského rozhodnutí, jež je možné posuzovat a interpretovat s ohledem na veškeré epizody autorova života i životního příběhu. Černého *Paměti* zůstaly fragmentem zamýšleného rozsáhlejšího celku, proto u nich žádné takové zjevné vyústění narativu nenajdeme. Rozdílná perspektiva Václava Černého je dána i tím, že autor se oproti Ivanu Klímovi sametové revoluce nedožil; proto u něj převládá „bojovnost“ a apel. Přesto jeho rétorika není poráženecká; Černý opakovaně deklaruje, že pravda je na jeho straně a protivníci nemohou nikdy zvítězit, byť by se to momentálně, v době psaní mohlo zdát. Tím se liší i od Hedy Margoliové, jež knihu sepsala brzy po srpnové okupaci a která tragickou linii českých dějin výrazně akcentuje. Je zjevné, že na vyznění autobiografie se podílí nejen autorské budování sebeobrazu, ale i jistá historická věrohodnost a kulturně-společenský kontext, do něhož text vstupuje. Jak *Paměti*, tak *Na vlastní kůži* můžeme vnímat jako součást širšího proudu české memoárové literatury, která především v sedmdesátých letech vznikla z potřeby autorů vydat svědectví o komunistické totalitě a během normalizačního bezčasí se

zachytit v čase (srov. Kubíček 2004; Křivánek 1999). *Moje šílené století* pak patří do další výrazné vlny produkce paměti, jež nastoupila po roce 2000.

Odlišné funkce a podmínky vzniku textů se odrážejí i v jejich lexiku. Zatímco jazyk Ivana Klímy je nepatetický, leckdy až bodrý a žoviální, styl Václava Černého je ironicky zaostřený, prokládaný odbornými termíny i cizojazyčnými výrazy a patosu se nevyhýbá – expresivní rétoriku využívá především pro vyjádření hnusu z morálního úpadku společnosti. Naproti tomu jazyk Hedy Margoliové je uhlazený, často se neuchyluje k explicitnímu hodnocení, ale využívá výmluvné scény a obrazy, jež mají čtenáři názor sugerovat; o své pravdě přesvědčuje recipienta vyvoláváním soucitu. Ivan Klíma jako by zakládal pozitivní vyznění své postavy na jakémisi kamarádství či partáctví, které se čtenářem uzavírá, když mu líčí své drobné poklesky. V tomto ohledu se projevují i různé funkce, které v textech nese intimita – Černý své osobní a rodinné záležitosti až nápadně nezmiňuje a vystupuje jako veřejná osoba; Margoliová osobním zastírá veřejné a potlačuje tak svou roli vzdělané a politicky angažované ženy; Ivan Klíma tematizací intimních vztahů vytváří dojem upřímnosti a otevřenosti.

Tomuto způsobu oslovování recipienta odpovídá i způsob, jak autoři pojednávají jedno z centrálních témat svých autobiografií, a to vztah ke komunistické straně. Zatímco Heda Margoliová při vyprávění o svém bolestném rozhodování ohledně vstupu do strany argumentuje emocemi, jimiž se (místo rozumem) řídila, Klíma žádné dlouhé rozhodování nezmiňuje a náklonost ke straně zdůvodňuje svou tehdejší naivitou a nezralostí. Přestože je možnost vstupu do strany nastíněna i u Václava Černého, autor to zpětně prezentuje jako nemyslitelné a žádnou chybu si nepřipouští. Jestliže pak Ivan Klíma dokládá, jak postupně získával ke straně kritičtější poměr a usiluje o to, situovat svou postavu na periferii moci, Černý se staví zcela do opozice.

Vzhledem k tomu, že do opozice vůči straně se postupně dostali všichni tři autoři, narazíme v jejich autobiografiích na podobné scény konfrontace s představiteli režimní moci. Jedná se o epizody domovních prohlídek, v nichž mají autoři možnost vystavět dichotomii „my“ versus „oni“ a připsat svým protivníkům negativní charakteristiky, a tím sobě implicitně charakteristiky opačné. Jakmile Václav Černý vykresluje své komunistické nepřátele jako morálně pokleslé, prezentuje se jako eticky čistý, pokud Heda Margoliová popisuje tajné policisty jako fyzicky odpudivé a agresivní, připisuje si umírněnost a vyrovnanost, a když je Ivan Klíma zobrazuje jako hloupé, situuje se do role intelektuála. U Klímy i Margoliové také můžeme nalézt animalizaci nepřátel (srov. Olson 2013), jež u obou nese podobnou funkci.

Dobově příznačné je shodné líčení domovnic jakožto prototypu nízkosti u Margoliové i Černého: „Netrvalo dlouho a hlavní oporou strany se staly domovnice, a ty pak léta vládly železnou rukou nejen v jednotlivých domech, ale v celé ulici a jejich životy se staly jedinou opojnou orgií špehování a udavačství, někdy i přímého vydírání“ (Margoliová-Kovályová 2012: 71). „Byla u tebe denně v bytě domovnice, byla teď skutečnou paní domu, čenichala, větrila, podávala zprávy ‚uličnímu výboru‘, její prací nebylo teď udržovat dům v čistotě, nýbrž být jeho správním orgánem a být k dispozici stranickým a policejním činitelům“ (Černý 1992a: 312). Příležitost dodat postavě protagonisty pozitivní charakteristiky a vymezit ji vůči „těm druhým“ nabízejí také scény protirežimní činnosti. Ve všech třech autobiografiích je tematizováno tajné převážení dokumentů či knih, avšak pokaždé je s ohledem na autorovy cíle vyprávěno na jiném narativním půdorysu: Margoliová podává pašování „Sdělení ÚV KSČ o porušování stranických zásad a socialistické zákonnosti v období kultu osobnosti“ jako vzrušující zábavu; Václav Černý je i v situaci, kdy mu při převážení dokumentu, smotaného uvnitř cigarety, hrozí nebezpečí, ležérně suverénní a výsměšně nadřazený; Ivan Klíma popisuje přenášení a ukrývání samizdatu jako hru a výzvu, jak představitele režimu převést.

Všichni tři autoři – přestože každý v jiném věku – zažili represe ze strany jak nacistické, tak komunistické diktatury. Heda Margoliová a Ivan Klíma byli (asimilovaní) Židé a ovlivnila je zkušenost koncentračního tábora, Václav Černý byl na konci války zatčen za odbojovou činnost gestapem a uvězněn na Pankráci. Ve svých autobiografiích Margoliová i Klíma kladou komunismus a nacismus na stejnou rovinu a zdůrazňují jejich shodnou totalitární podstatu. Václav Černý tento fakt nezpochybňuje, ale hodnotí působení komunistického režimu v Československu jako negativnější, protože pokřivoval lidské charaktery a vedl k mnohem většímu mravnímu marasmu společnosti. Porozumění dějinám, primárně 20. století, tak hraje roli ve všech zvolených textech: Klíma prokládá svůj životní příběh samostatnými esejistickými kapitolami a Černého paměti se leckdy pohybují na hraně historiografie. Autoři mají potřebu vysvětlovat, proč a jak k určitým dějinným událostem došlo, a odpoutávají se od osobní historie k výkladovým pasážím: „Tohle všechno je dobře známo, ale já si myslím, že je nutné si to připomenout, protože bez pochopení duševního stavu tehdejších lidí nelze porozumět ani tomu, co následovalo. Je v tom taky vysvětlení, proč se tolik komunistů nikdy nedokázalo zříci svého přesvědčení“ (Margoliová-Kovályová 2012: 60). Způsob, jakým se autoři vyrovnávají s velkými dějinami, se však také liší – Margoliová místo vysvětlování používá emočně působivější zkratku; Ivan Klíma osvětluje události české historie s ohledem na potenciálního zahraničního či nepoučeného čtenáře; Václav Černý

vysvětluje čtenáři nikoli fakta, ale svůj koncept českých dějin, na jehož základě buduje svět svých *Pamětí*.

S ohledem na příběhy, které autoři ve svých autobiografiích vyprávějí, je příznačné, jak podávají události pražského jara, během něhož se nacházeli v podobné kritické pozici vůči straně (oproti padesátým letům, v nichž se jejich životní osudy a postoje lišily). Heda Margoliová je popisuje metaforikou vzkříšení a probuzených nadějí a spojuje je s odkazem svého popraveného manžela Rudolfa, který představuje „tu pravou“ ideu komunismu, oproti pokřivené stalinistické. Ivan Klíma evokuje především horečnatou činnost a v kontrastu k dřívější době prezentuje svou postavu jako aktivní a v centru dění, jako by nastoupil tu správnou cestu k „napravení chyb“. Černý bere svůj návrat do veřejného života v druhé polovině šedesátých let jako zadostiučinění a události v kulturní oblasti kvituje, ale svůj postoj k úsilí o „socialismus s lidskou tvář“ prezentuje jako nedůvěřivý. Tyto odlišnosti odpovídají tomu, jak autoři líčí následnou normalizaci – Margoliová po sovětské okupaci volí odchod do emigrace, jímž uzavírá svou knihu; Černý s ohledem na štvanci, již byl v sedmdesátých letech vystaven, odsuzuje společnost této doby jako nejzavrženíhodnější a používá k tomu výrazně expresivní rétoriku; Ivan Klíma se po návratu ze Spojených států zařazuje mezi zakázané spisovatele a svou pozici charakterizuje soustavným hledáním způsobu, jak nepřátelský režim přelstít, například při vydávání knih či vykonávání nekvalifikovaných řemesel.

Analyzované autobiografie se liší nejen narativním schématem, který autoři pro zprostředkování svého příběhu volí – na odlišném principu jsou koncipovány také postavy protagonistů. Osud Margoliové je v jejím textu neoddělitelně spojen s manželem Rudolfem, který se stává zásadní referenční osobou. Jiní lidé se v podstatě dělí na dobré a zlé, podle toho, jak se k Rudolfovi, potažmo Hedě tragédii postavili. U Ivana Klímy je podstatné užívání plurálu „my“, jímž se zařazuje do skupiny osob (ať už ji tvoří disidenti, či rodina), v jejichž společnosti chce být recipientem vnímán. Černý naopak od začátku v textu konstruuje své místo v opozici k ostatním, které buď respektuje, nebo jimi opovrhne či se jim vysmívá. Jeho postava se čtenáři představuje jako výjimečný solitér. Pro Černého je významné zdůrazňování koherence a neměnnosti vlastních názorů, jako by byl hodnotově a názorově hotový už na

dijonském lyceu a svá mínění jen precizoval. Margoliová s Klímou naopak prezentují svůj postupný vývoj, strukturovaný životními zlomy, s nimiž se museli vyrovnávat.<sup>1</sup>

~

Autoři budují narativ autobiografie na základě svých jedinečných životních osudů, avšak využívají pro to ověřené literární strategie, jež čerpají z fikčních i nefikčních literárních textů. Klíma, Margoliová i Černý popisují stejné historické období (především druhou polovinu 20. století),<sup>2</sup> jejich autobiografie však mají různý účel. Narativní konstrukce jsou lingvistické prostředky s výrazně sociálními funkcemi, a jakákoli analýza narativu proto implikuje zohlednění společenského kontextu. Teoretická východiska, s nimiž jsme v této práci přistupovali k žánru autobiografie, soustředila náš pohled na relační identitu centrálního subjektu, tedy na narativně vyjadřovaný vztah individua a společnosti. Pokud společenská moc do života jednotlivce podstatně zasáhla, respektive jestliže daný životní příběh obsahuje momenty konfrontace jedince a systému, lze odhalit různé způsoby, jimiž se subjekt s danými událostmi v narativu vyrovnává. Autor může vystupovat jako nositel pravých hodnot a společnost z chyb a nedostatků obžalovávat; pokud protagonista nepředstavuje hodnotově neomylnou autoritu, hájí se a předkládá čtenáři důvody svých chybných rozhodnutí či jednání; autor se však také může stylizovat do role toho, komu bylo ublíženo, ať už své chyby přiznává, či nikoli. Jednotlivé texty využívají pro konstrukci přesvědčivého příběhu všechny zmíněné postupy, avšak vždy jeden princip dominuje. Na základě předložených analýz je tak zřejmé, že před sebou máme tři různé typy narativu stejného žánru, jejichž odlišné funkce bylo možno vysledovat v rozebíraných narativních strategiích.

Vybrané autobiografie v rámci teoretické perspektivy naší práce odrážejí určitou typologii žánru – autobiografii Ivana Klímy můžeme klasifikovat jako obhajobu, Václav Černý ve svých *Pamětech* obžalovává společnost z provinění, jichž se dopustila na něm, potažmo na českém vzdělanci, jehož je v textu ztělesněním, a Heda Margoliová stojí zvláštním způsobem mezi těmito způsoby sebe prezentace – na jednu stranu ke komunistickému establishmentu po určitou dobu patřila, na druhou stranu se později stala

---

<sup>1</sup> U Černého a Klímy je nápadná shoda v důrazu kladeném na svobodu. Při bližším zkoumání se však ukazují rozdíly v jejím pojetí. Václav Černý ji vzývá patetičtěji jakožto základní podmínku svého bytí, zatímco pro Ivana Klímu představuje hodnotu, ke které se musí teprve dospět.

<sup>2</sup> Časové období, které zachycují všichni tři, odpovídá výseku, jenž je zobrazen u Hedy Margoliové, a tedy letům 1941–1968.

obětí tohoto totalitního režimu. Žánrově tedy její autobiografie představuje přechod mezi obhajobou a obžalobou coby hraničními případy a bylo by možné ji označit jako doznání, jímž se dožaduje soucitu a sympatie druhých.

Vnímání daných textů jako projevů základních příběhových typů žánru autobiografie nám dovoluje ukázat, jaké postupy jsou nebo mohou být v současnosti v naší kulturní oblasti a za dané situace žánru využívány k prezentaci sebe sama jako oběti, jaké jsou funkční pro obhajobu, co ve kterém modu vystupuje do popředí, a co naopak v daném diskurzu selhává. Z analyzovaných příkladů autobiografických textů můžeme také vyvozovat, jaké literární prostředky slouží v soudobé české autobiografii textům typu obhajoby (marginalizace chybných rozhodnutí; situování centrálního subjektu mimo skupinu hlavních viníků; typické strategie získávání sympatií čtenáře ad.) či obžaloby (akcentace hodnotové nadřazenosti; zavedené zobrazování postav, stojících na opačném pólu dichotomie „my“ versus „oni“; užívání stylisticky příznakového lexika ad.).

Je však zřejmé, že jednotlivé autobiografie Václava Černého, Hedy Margoliové-Kovályové a Ivana Klímy v sobě kombinují více funkcí – kromě apologetické či obžalobné nacházíme v každém textu i funkce další (svědecké, konativní, autostylizační aj.), které se vztahují ke zcela konkrétnímu účelu, jenž jsme v daném textu identifikovali. Příběh Hedy Margoliové by se dal označit za sentimentální tragickou love story, Ivan Klíma čtenáři předkládá vyznání napraveného „hříšníka“, zatímco Václav Černý svými monumentálními pamětmi konstruuje mýtus morálně neposkvrněného soudce. Tato práce neusilovala o výčet typických narativních strategií určitých subžánrů autobiografie, ale o analýzu a interpretaci specifické pozice autora, do níž se v daném příběhu své autobiografie situuje pomocí užitých literárních prostředků.

Předložené tři literární analýzy odhalily autobiografie *Na vlastní kůži* a *Moje šílené století* jako texty širokou veřejností oceňované, avšak obsahující nemálo slabin a využívající mnohé prostředky stereotypně či příliš nápadně; oproti tomu se narativ Černého *Pamětí* ukazuje být impozantní nejen s ohledem na budovaný obraz autora, ale i co do estetického působení. Všechna tři zvolená díla se nicméně vyznačují jistými literárními kvalitami, díky nimž je centrální subjekt situován do role, jež v rámci příběhu působí jednoznačně a pochopitelně, a přitom nikoli křečovitě. Proto jsou naše předkládané analýzy vypovídající i pro jiné texty, jež podobné literární strategie také užívají, přestože mnohdy méně sofistikovaným a promyšleným způsobem.



U autobiografie Hedy Margoliové bylo nejprve potřeba rozklíčovat, jaký příběh nám v knize vlastně předkládá, protože její vyprávění se na první pohled zdá být „obyčejným“ svědectvím o zločinech komunismu. Margoliová se prezentuje jako postava s těžkým osudem, jež stála v opozici vůči těm, kteří drželi moc, a jež v životě musela překonávat – a také překonala – mnohé překážky. Zároveň klade důraz na pozitivní a nezpochybnitelné hodnoty, jako je láska a naděje. Jakmile však v kompozici odhalíme milostné a tragické narativní schéma, zaznamenejme také zvýšený výskyt klišé a stereotypních obrazů černobílého světa. Ukazuje se, že autorka se sázkou na emoce dovolává čtenářových sympatií, aby překryla to, co zůstalo nevyřčeno.

Ivan Klíma v *Mém šíleném století* naopak příslušnost k subžánru vyznání či obhajoby připouští hned v úvodu, kde zmiňuje impuls, který ho vedl k sepsání pamětí. Cílem textu by dle jeho vyjádření mělo být vysvětlení, jak se stalo, že on – který je v současné době vnímán především jako disident a autor v sedmdesátých a osmdesátých letech zakázaný – byl ve svém mládí zapáleným komunistou. Otázkou naší analýzy následně bylo, jakými literárními prostředky autor dosahuje toho, že je jeho přiznání chyb čtenáři akceptováno a jeho postava vyznívá jako kladná. Přestože se Klíma z omylů vyznává, zároveň je různými narativními strategiemi marginalizuje. Protagonista ve výsledku působí jako pikaro, jehož poklesky jsou ve srovnání se špatností „velkého světa“ nicotné.

O *Pamětech* Václava Černého nebylo možné psát, aniž bychom zohlednili rozsáhlou diskusi, jež se kolem nich rozpoutala. Na rozboru četných recenzí a kritik jsme ukázali, že Černého autobiografie je mnohvrstevnatý text, jež je třeba zohlednit v jeho celku, a že v interpretaci od sebe není možné jednotlivé díly oddělovat. Podstatná se ukázala Černého bojovná rétorika a snaha protivníka argumentačně překonat a zároveň zesměšnit. V jádru *Pamětí* tak stojí polemičtý střet, ideálně zakončený triumfem. Autor se pomocí tohoto způsobu vedení autobiografického narativu staví hodnotově nad většinu zobrazených postav – ať už kladných, či záporných – a oproti Margoliové a Klímovi není jeho primární snahou vyvolat u recipienta sympatie, ale působit jako mravní ideál a vzor.

~

V analytických kapitolách jsme se věnovali především narativní konstrukci autorovy pozice, již zaujímá ve světě, který zobrazuje, a strategiím, jež k tomu využívá. Naivní i poučený čtenář však v autobiografiích primárně nehledá pravdivá a nepravdivá místa a nezamýšlí se nad funkčností jednotlivých scén; představují pro něj především více či méně strhující narativ.

Pro autory pak autobiografie odrážejí touhu vyjádřit svůj život jako ucelený příběh, jenž nese určitý význam. Ze skutečné psychofyzické bytosti se stává hrdina konkrétního fabulovaného příběhu (srov. Ricœur 2007; Eakin 1999; Eakin 2008), a protagonisty autobiografií tak můžeme nahlížet jako určité typy literárních postav. Naše interpretace autobiografických textů měla ukázat, jaké procesy řídí výstavbu obrazu světa a jak barvitý a komplexní svět schémat, funkcí, intertextových vztahů či kompozičních postupů se za poutavým životním příběhem skrývá.

## Primární literatura

- Augustinus, Aurelius (2006): *Vyznání*, přel. Mikuláš Levý, 5. vydání, Praha: Kalich.
- Černý, Václav (1947): *Osobnost, tvorba a boj*, Praha: Václav Petr.
- Černý, Václav (1983): *Paměti IV.*, Toronto: Sixty-Eight Publishers.
- Černý, Václav (1991a): *O povaze naší kultury*, Brno: Atlantis.
- Černý, Václav (1991b): „Samota, Svoboda, Hodnota, Bůh (Kus teorie svobody a kultury pomíchaný s životním deníkem)“, *Literární archiv, sborník Památníku národního písemnictví*, č. 25, s. 97–112.
- Černý, Václav (1992a): *Paměti III: 1945–1972*, ed. Nora Obrtelová, Brno: Atlantis.
- Černý, Václav (1992b): *Křik Koruny české: Paměti 1938–1945. Náš kulturní odboj za války*, ed. Nora Obrtelová, Brno: Atlantis.
- Černý, Václav (1992c): *Tvorba a osobnost I*, eds. Jan Šulc a Jan Kabíček, Praha: Odeon.
- Černý, Václav (1994): *Paměti I: 1921–1938*, eds. Nora Obrtelová a Hana Pospíšilová, Brno: Atlantis.
- Černý, Václav (1995): *Skutečnost svoboda*, eds. Jan Šulc a Jaroslav Kabíček, Praha: Československý spisovatel.
- Černý, Václav (1998): „Dodatek a oprava“, *Literární noviny* 9, č. 45, s. 7.
- Čivrný, Lumír (2000): *Co se vejde do života*, Praha: Hynek.
- Firt, Julius (1991): *Knihy a osudy*, ed. Nora Obrtelová, Brno: Atlantis.
- Frais, Josef (2012): *Fackování andělů*, Praha: Petrklíč.
- Goethe, Johann Wolfgang (1998): *Z mého života: Báseň i pravda*, přel. Věra Macháčková-Riegrová, Praha: Mladá fronta.
- Hrubín, František – Černý, Václav (2004): *Vzájemná korespondence z let 1945–1953*, ed. Růžena Hamanová, Praha: Torst.
- Chramostová, Vlasta (2003): *Vlasta Chramostová*, 2., opravené a doplněné vydání, Brno – Olomouc: Doplněk – Burian a Tichák.
- Kalista, Zdeněk (1996): *Po proudu života II*, ed. Jarmila Víšková, Brno: Atlantis.

- Kalista, Zdeněk (1997): *Po proudu života I*, ed. Jarmila Víšková, Brno: Atlantis.
- Kavanová, Rosemary (1997): *Cena svobody: Život Angličanky v Praze*, přel. Bronislava Müllerová, Brno: Doplněk.
- Klíma, Ivan (2009): *Moje šílené století*, Praha: Academia.
- Klíma, Ivan (2010): *Moje šílené století II*, Praha: Academia.
- Klíma, Ivan (2013): *My Crazy Century*, transl. Craig Cravens, New York: Grove Press.
- Kohout, Pavel (2011): *Můj život s Hitlerem, Stalinem a Havlem*, Praha: Academia.
- Kovály, Heda – Kohák, Erazim (1973): *The Victors and the Vanquished*, New York: Horizon Press.
- Kovályová, Heda (1992): *Na vlastní kůži*, 2. vydání, Praha: Československý spisovatel.
- Langerová, Žo (2017): *Žila jsem s oddaným komunistou: Československo – můj osud 1934–1968*, přel. Josef Moník, Praha: Prostor.
- London, Artur (1969): *Doznání*, přel. Ivo Fleischmann, Praha: Československý spisovatel.
- Margoliová-Kovályová, Heda (2003): *Na vlastní kůži*, 3. vydání, Praha: Academia.
- Margoliová-Kovályová, Heda (2012): *Na vlastní kůži*, 4. vydání, Praha: Academia.
- Margoliová-Kovályová, Heda – Třeščíková, Helena (2015): *Hitler, Stalin... a já: Ústní historie 20. století*, ed. Ivan Margolius, Praha: Mladá fronta.
- Margoliová-Kovályová, Heda – Kohák, Erazim (1973): *Na vlastní kůži: Dialog přes barikádu*, Toronto: Sixty-Eight Publishers.
- Margolius, Ivan (2007): *Praha za zrcadlem: Putování 20. stoletím*, přel. Vít Penkala, Praha: Argo.
- Margolius Kovály, Heda (1986): *Under a Cruel Star: A Life in Prague 1941-1968*, transl. Francis Epstein and Helen Epstein with the author, Cambridge: Plunkett Lake Press.
- Margolius Kovály, Heda (1988): *Prague Farewell*, transl. Francis Epstein and Helen Epstein with the author, London: Gollancz.
- Margolius Kovály, Heda (1992): *Eine Jüdin in Prag: Unter dem Schatten von Hitler und Stalin*, übers. Hans-Hinrich Harbort, Berlin: Rowohlt.

- Margolius Kovály, Heda (1997): *Under a Cruel Star: A Life in Prague 1941-1968*, transl. Francis Epstein and Helen Epstein with the author, New York: Holmes and Meier.
- Rousseau, Jean-Jacques (1978): *Vyznání*, 3. vydání, přel. Luděk Kult, Praha Odeon.
- Seifert, Jaroslav (1985): *Všecky krásy světa*, 2. vydání, Praha: Československý spisovatel.
- Slánská, Josefa (1990): *Zpráva o mém muži*, Praha: Nakladatelství Svoboda.
- Slánská, Josefa (2018) *Zpráva o mém muži*, 2. vydání, Praha: Jota – Ústav pro studium totalitních režimů.
- Solženicyn, Alexandr (2001): *Trkalo se tele s dubem*, přel. Ludmila Dušková, Praha: Academia.
- Solženicyn, Alexandr (2003): *Zrno mezi žernovy*, přel. Ludmila Dušková, Praha: Academia.

## Sekundární literatura

- Abbott, H. Porter (1988): „Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories“, *New Literary History* 19, č. 3, s. 597–615.
- Abrams, Lynn (2010): *Oral History Theory*, London: Routledge.
- Adams, Timothy Dow (1990): *Telling Lies in Modern American Autobiography*, Chapel Hill – London: The University of North Carolina Press.
- Alcoff, Linda (1997): „Cultural Feminism versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory“, in Linda Nicholson (ed.): *The Second Wave: A Reader in Feminist Theory*, New York – London: Routledge, s. 330–355.
- Allolio-Näcke, Lars (2007): „Transdifferentielle Positionalität und Autobiografie“, *Psychologie & Gesellschaftskritik* 31, č. 2/3, s. 59–79.
- Anděl, Jaroslav (2012): *Myšlení o fotografii, I: Průvodce modernitou v antologii textů*, Praha: NAMU.
- Aristoteles (1996): *Poetika*, přel. Milan Mráz, 8. vydání, Praha: Nakladatelství Svoboda.
- Assmann, Jan (2001): *Kultura a paměť: Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*, přel. Martin Pokorný, Praha: Prostor.
- Assmannová, Aleida (2018): *Prostory vzpomínání: Podoby a proměny kulturní paměti*, přel. Jiří Soukup, Světlana Ondroušková, Jakub Flanderka, Praha: Nakladatelství Karolinum.
- Bahna, Vladimír (2011): „Autobiografická paměť a nadpřirozené představy: Sociální nákazlivost spomienok“, *World Literature Studies* 20, č. 2, s. 112–125.
- Balajka, Bohuš (1992a): „Nad Paměťmi Václava Černého“, *Tvar* 3, č. 3, s. 2.
- Balajka, Bohuš (1992b): „Kniha rozdírající živé rány“, *Tvar* 3, č. 44, s. 11.
- Balajka, Bohuš (1993): „Kritik a esejista Václav Černý“, *Tvar* 4, č. 12, s. 6.
- Balová, Mieke (2004): „Fokalizace“, přel. Miroslav Kotásek, *Aluze* 8, č. 2–3, s. 147–154.
- Bamberg, Michael G. W. (1997): „Positioning Between Structure and Performance“, *Journal of Narrative and Life History*, č. 7, s. 335–342.
- Bamberg, Michael (2004): „Positioning with Davie Hogan: Stories, tellings, and identities“, in Colette Daiute – Cynthia Lightfoot (eds.): *Narrative Analysis: Studying the Development of*

- Individuals in Society*, Thousand Oaks: Sage Publications, s. 136–157, dostupné z: [http://www2.clarku.edu/~mbamberg/positioning\\_and\\_identity.htm](http://www2.clarku.edu/~mbamberg/positioning_and_identity.htm) [9. 11. 2018].
- Bamberg, Michael – Georgakopoulou, Alexandra (2008): „Small Stories as a New Perspective in Narrative and Identity Analysis“, *Text & Talk: An Interdisciplinary Journal of Language, Discourse & Communication Studies* 28, č. 3, s. 377–396.
- Bartošek, Karel (2001): *Český vězeň: Svědectví politických vězeňkyň a vězňů let padesátých, šedesátých a sedmdesátých*, Praha: Paseka.
- Batchen, Geoffrey (1999): *Burning with Desire*, Cambridge: MIT Press.
- Baudrillard, Jean (1994): *Simulacra and Simulation*, transl. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Baudrillard, Jean (2007): „Realita překonává hyperrealismus“, přel. Ondřej Parus, *Aluze*, č. 1, dostupné z: [http://www.aluze.cz/2007\\_01/09\\_Studie\\_-\\_Baudrillard.php](http://www.aluze.cz/2007_01/09_Studie_-_Baudrillard.php) [9. 11. 2018].
- Bednářová, Katarína (2011): „Ku genéze autobiografického gesta v literárním diskurzu“, *World Literature Studies* 20, č. 2, s. 19–27.
- Běleš, Petr (1998): „Autenticita a fikce v literatuře posthistorické doby“, *Host*, č. 3, s. 14–21.
- Bělohoubek, Antonín (1998): *Rozmluvy s Václavem Černým*, Praha: Primus.
- Benveniste, Emile (2005): „O subjektivitě v řeči“, přel. Klára Ležatková a Martin Punčochář, *Aluze* 9, č. 2, 78–82.
- Berger, John a kol. (2016): *Způsoby vidění*, přel. Andrea Průchová, Praha: Labyrint.
- Bernard-Donals, Michael (2014): „Holocaust Memoirs: Writing Forgetfully“, in Maria DiBattista – Emily Ondine Wittman (eds.): *The Cambridge Companion to Autobiography*, New York: Cambridge University Press, s. 195–207.
- Bílek, Petr A. (1996): „Možnosti ‚Já‘: Autenticita, autobiografie, autorský obraz“, *Tvar* 7, č. 14, s. 8–9.
- Bláhová, Kateřina – Sládek, Ondřej (eds.) (2007): *O psaní dějin: Teoretické a metodologické problémy literární historiografie*, Praha: Academia.
- Bluck, Susan – Habermas, Tilman (2000): „The Life Story Schema“, *Motivation and Emotion* 24, č. 2, 121–147.
- Bourdieu, Pierre (1998): *Teorie jednání*, přel. Věra Dvořáková, Praha: Karolinum.

- Brenner, Christiane (2015): „Mezi Východem a Západem“, in táž: *Mezi Východem a Západem: České politické diskurzy 1945–1948*, přel. Blanka Pscheidtová, Praha: Argo, s. 233–314.
- Brockmeier, Jens – Carbaugh, Donal (eds.) (2001): *Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture*, Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Brod, Toman (1993): „Pomsta Václava Černého“, *Telegraf* 2, č. 30, s. IX.
- Brodzki, Bella (1988): „Mothers, Displacement, and Language in the Autobiographies of Nathalie Sarraute and Christa Wolf“, in Bella Brodzki – Celeste Marguerite Schenck (eds.): *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca, NY: Cornell University Press, s. 243–259.
- Bromanová, Eva (2006): „Modely narativních fokalizací – kritický přehled“, přel. Martin Punčochář, *Aluze* 10, č. 1, s. 115–131.
- Broncano, Fernando (2013): „Agency, Narrativity and the Sense of Ending“, *Philosophy Study* 3, č. 7, s. 596–608.
- Brožová, Věra (red.) (1996): *Václav Černý: Život a dílo. Materiály z mezioborové konference (Náchod 23.–25 března 1995)*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Bruner, Jerome – Weisser, Susan (1991): „The Invention of Self: Autobiography and its Form“, in David R. Olson – Nancy Torrance (eds.): *Literacy and Orality*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 129–148.
- Bruss, Elizabeth W. (1976): *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore – London: Johns Hopkins University Press.
- Burke, Peter (2006): „Historie jako sociální paměť“, in týž: *Variety kulturních dějin*, přel. Jiří Ogrocký, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, s. 50–66.
- Butlerová, Judith (2016): *Závažná těla: O materialitě a diskurzivních mezích „pohlaví“*, přel. Josef Fulka, Praha: Nakladatelství Karolinum.
- Caine, Barbara (2010): *Biography and History*, New York: Palgrave Macmillan.
- Cappello, Mary (2014): „Wending Artifice: Creative Nonfiction“, in Maria DiBattista – Emily Ondine Wittman (eds.): *The Cambridge Companion to Autobiography*, New York: Cambridge University Press, s. 222–236.



- Carrard, Philippe (2017): „Historiographic Discourse and Narratology: A Footnote to Fludernik’s Work on Factual Narrative“, in Alber, Jan – Olson, Greta (eds.): *How to Do Things with Narrative: Cognitive and Diachronic Perspectives*, Berlin – Boston: De Gruyter, s. 125–140.
- Císař, Karel (ed.) (2004): *Co je to fotografie?*, přel. Eva Klimentová, Miroslav Petříček, Martin Pokorný a Martin Ritter, Praha: Hermann & synové.
- Cohnová, Dorrit (2009): *Co dělá fikci fikci*, přel. Milan Orálek a Veronika Klusáková, Praha: Academia.
- Conway, Jill K. (1998): *When Memory Speaks: Reflections on Autobiography*, New York: Random House.
- Czermińska, Małgorzata (2004): *Autobiograficzny trójkąt: Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Čermák, Josef (2014): „Profesor Václav Černý ve vzpomínkách“, *Slovo a smysl*, č. 21, s. 331–343.
- Černý, Václav (1980): „Rozhovor s Václavem Černým“, rozhovor s Václavem Černým, Eva Kantůrková, *Listy*, č. 3–4, s. 59–61.
- Davidová Glogarová, Jana (2015): „Křiky a pláče jako historický pramen: Příklad textů Václava Černého, Ladislava Jehličky, Jana Zahradníčka a Jakuba Arbese“, *Historica: Revue pro historii a příbuzné vědy* 6, č. 1, s. 43–57.
- Davies, Bronwyn (2000): „The Concept of Agency: A Feminist Poststructuralist Analysis“, *A Body of Writing, 1990–1999*, Walnut Creek, CA: AltaMira Press, s. 55–68.
- Davies, Bronwyn – Harré, Rom (1990): „Positioning: The Discursive Production of Selves“, *Journal for the Theory of Social Behavior* 20, č. 1, s. 43–63.
- De Fina, Anna – Georgakopoulou, Alexandra (2008): „Analysing Narratives as Practices“, *Qualitative Research* 8, č. 3, s. 379–387.
- De Man, Paul (1975): „Autobiography as De-facement“, *Modern Language Notes* 94, č. 5, s. 919–930.
- Denemarková, Radka (2012): *Tři knižní typy Radky Denemarkové* [televizní pořad], Česká televize, 15. 2. 2012, dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1191094-tri-knizni-tipy-radky-denemarkove> [13. 11. 2018].

- Deppermann, Arnulf (2013): „Editorial: Positioning in narrative interaction“, *Narrative Inquiry* 23, č. 1, s. 1–15.
- Derdowska, Joanna (2011): *Kmitavá mozaika: Městský prostor a literární dílo*, Příbram: Pistorius & Olšanská.
- DiBattista, Maria – Wittman, Emily Ondine (eds.) (2014): *The Cambridge Companion to Autobiography*, New York: Cambridge University Press.
- Dimter, Tomáš (2009): „Proč jsem se stal komunistou“, *Hospodářské noviny* 53, č. 128, s. 11.
- Doležel, Lubomír (1997): „Mimesis a možné světy“, přel. Petr Kaiser, *Česká literatura* 45, č. 6, s. 600–624.
- Doležel, Lubomír (2002): „Fikční a historický narativ: Setkání s postmoderní výzvou“, *Česká literatura* 50, č. 4, s. 341–370.
- Doležel, Lubomír (2003): *Heterocosmica*, přel. Lubomír Doležel, Praha: Karolinum.
- Doležel, Lubomír (2008): *Fikce a historie v období postmoderny*, Praha: Academia.
- Doležel, Lubomír (2014): „Typy narativních promluv“, in též: *Narativní způsoby v české literatuře*, 2. vydání, Příbram: Pistorius & Olšanská, s.14–43.
- Drápala, Milan (1994): „Spisovatelé na rozcestí: Na okraj prvního sjezdu českých spisovatelů“, *Soudobé dějiny* 1, č. 4–5, s. 450–562.
- Dudek, Petr (2009): „Klíмова neokázalá odpověď“, *Mladá fronta Dnes* 20, č. 155, s. D/8.
- Eakin, Paul John (1999): *How Our Lives Become Stories: Making Selves*, Ithaca, NY – London: Cornell University Press.
- Eakin, Paul John (2004): „What Are We Reading When We Read Autobiography?“, *Narrative* 12, č. 2, 121–132.
- Eakin, Paul John (2008): *Living Autobiographically: How We Create Identity in Narrative*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Eco, Umberto (2010): *Lector in fabula: Role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*, přel. Zdeněk Frýbort, Praha: Academia.
- Eco, Umberto (1997): „Malé světy“, přel. Petr Kaiser, *Česká literatura* 45, č. 6, 625–643.
- Eisner, Pavel (1996): *Čeština poklepem a poslechem*, 3. vydání, Praha: Pražské nakladatelství Jiřího Poláčka – B. Just.

- Erben, Dietrich – Zervosen, Tobias (eds.) (2018): *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion: Autobiographie und Professionsgeschichte*, Bielefeld: transkript Verlag.
- Fialová, Alena (2007): „Někde se stala chyba: Komunismus jako omyl v samizdatové tvorbě autorů 70. let“, *Tvar* 18, č. 7, s. 12–13.
- Fideliuss, Karel (1983): *Jazyk a moc*, München: Arkýř.
- Finck, Almut (1999a): *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Finck, Almut (1999b): „Pojem subjektu a autorství: K teorii a dějinám autobiografie“, in Pechlivanos, Miltos a kol.: *Úvod do literární vědy*, přel. Miroslav Petříček, Praha: Herrmann & synové, s. 279–289.
- Fischer-Lichte, Erika (2011): *Estetika performativity*, přel. Markéta Polochová, Mníšek pod Brdy: Na konáři.
- Fivush, Robin – Habermas, Tilmann – Waters, Theodore E. A. – Zaman, Widaad (2011): „The Making of Autobiographical Memory: Intersections of Culture, Narratives and Identity“, *International Journal of Psychology* 46, č. 5, s. 321–345.
- Flusser, Vilém (2013): *Za filosofii fotografie*, přel. Božena a Josef Kosekovi, 2., upravené vydání, Praha: Fra.
- Fonioková, Zuzana (2014): „Narativní konstrukce identity“, in Jana Kuzmíková (ed.): *Literatúra v kognitívnych súvislostiach*, Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 74–100.
- Fonioková, Zuzana (2018): „Tellers and Experiencers in Autobiographical Narratives: Focalization in Peeling the Onion by Günter Grass and The Liars' Club by Mary Karr“, *Prace Filologiczne: Literaturoznawstwo* 11, č. 8, s. 113–128.
- Formánek, Jaroslav (2007): „Klidné století Václava Černého“, *Respekt* 18, č. 27, s. 31.
- Freccero, John (1986): „Autobiography and Narrative“, in Thomas C. Heller – Morton Sosna – David E. Wellbery (eds.): *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Stanford: Stanford University Press, s. 16–29.
- Freeman, Mark (1993): *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*, London: Routledge.
- Frye, Northrop (2003): *Anatomie kritiky: Čtyři eseje*, přel. Sylva Ficová, Brno: Host.

- Fučík, Bedřich (1995): „Samomluvy nad Křikem“, in týž: *Setkávání a míjení*, Praha: Melantrich, s. 246–258.
- Furet, François (2018): *Minulost jedné iluze*, přel. Jana Lemmonier, Praha: Argo.
- Garry, Maryanne – Gerrie, Matthew P. (2005): „When Photographs Create False Memories“, *Current Directions in Psychological Science* 14, č. 6, s. 321–325.
- Garry, Maryanne – Polaschek, Devon L. L. (2000): „Imagination and Memory“, *Current Directions in Psychological Science* 9, č. 1, s. 6–9.
- Genette, Gerard (1983): *Narrative Discourse: An Essay in Method*, transl. Jane E. Lewin, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Genette, Gerard (1997): *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, transl. Jane E. Lewin, Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, Gérard (2007): *Fikce a vyprávění*, přel. Eva Brechtová, Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Gergen, Kenneth J. (2005): „Narrative, Moral Identity and Historical Consciousness: A Social Constructionist Account“, in Jürgen Straub (ed.): *Narration, Identity and Historical Consciousness*, New York Berghahn Books, s. 99–120.
- Gergen, Mary – Gergen, Kenneth J. (1988): „Narrative and the Self as Relationship“, in Leonard Berkowitz (ed.): *Advances in Experimental Social Psychology* 21, San Diego: Academic Press, s. 17–56.
- Gergen, Mary – Gergen, Kenneth J. (1993): „Narratives of the Gendered Body in Popular Autobiography“, in Ruthellen Josselson – Amia Lieblich (eds.): *The Narrative Study of Lives*, Thousand Oaks: Sage Publications, s. 191–218.
- Golden, Noah Asher – Pandya, Jessica Zacher (2018): Understanding identity and Positioning for Responsive Critical Literacies, *Language and Education* 18. 12. 2018, dostupné z: [https://www.academia.edu/38953935/Understanding\\_identity\\_and\\_positioning\\_for\\_responsive\\_critical\\_literacies](https://www.academia.edu/38953935/Understanding_identity_and_positioning_for_responsive_critical_literacies) [23. 5. 2019].
- Goldmann, Stefan (1994): „Topos und Erinnerung: Rahmenbedingungen der Autobiographie“, in Hans-Jürgen Schings (ed.): *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, s. 660–675.

Gudmundsdóttir, Gunnthórunn (2003): „Photographs in Autobiography“, in táž: *Borderlines: Autobiography and Fiction in Postmodern Life Writing*, Amsterdam: Rodopi, s. 221–261.

Gudmundsdóttir, Gunnthorunn (2012): „A Writer's Life: The Modernist Group and Questions of Identity in Autobiographical Writing“, in Marijke Huisman – Anneke Ribberink – Monica Soeting – Alfred Hornung (eds.): *Life Writing Matters in Europe*, Heidelberg: Universitätsverlag, s. 133–143.

Gusdorf, Georges (1998): „Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie“, in Günter Niggel (ed.): *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, s. 121–147.

Habermas, Tilmann (2018): *Emotion and Narrative: Perspectives in Autobiographical Storytelling*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Halbwachs, Maurice (2009): *Kolektivní paměť*, přel. Yasar Abu Ghosh, Marie Černá, Kateřina Gajdošová a Barbora Spalová, Praha: Sociologické nakladatelství.

Harré, Rom (2008): „Positioning theory“, *Self-Care and Dependent-Care Nursing* 16, č. 1, s. 28–32.

Harré, Rom – Gillett, Grant R. (2001): *Diskurz a myseľ: Úvod do diskurzívnej psychológie*, přel. Oľga Berecká a Jana Plichtová, Bratislava: IRIS.

Harré, Rom – Moghaddam, Fathali M. – Pilkerton Cairnie, Tracey – Rothbart, Daniel – Sabat, Steven R. (2009): „Recent Advances in Positioning Theory“, *Theory and Psychology* 19, č. 1, s. 5–31.

Hatavara, Mari (2013): „Making sense in autobiography“, in Matti Hyvärinen – Mari Hatavara – Lars-Christer Hydén (eds.): *The Travelling Concepts of Narrative*, Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, s. 164–178.

Herman, David (2007): „Storytelling and the Science of Mind: Cognitive Narratology, Discursive Psychology, and Narratives in Face-to-Face Interaction“, *Narrative* 15, č. 3, s. 306–334.

Herman, David (2009): „Cognitive Approaches to Narrative Analysis“, in Jerome Vandaele – Geert Brone (eds.): *Cognitive Poetics: Goals, Gains, Gaps*, Berlin: Mouton de Gruyter, s. 79–118.

- Hermans, Hubert J. M. (2001): „The Dialogical Self: Toward a Theory of Personal and Cultural Positioning“, *Culture & Psychology* 7, č. 3, s. 243–281.
- Hlavica, Marek (2008): *Performanční studia*, Brno: JAMU.
- Hodrová, Daniela (1995): „Fatální vlak“, in Pohl, Rudolf – Macura, Vladimír – Donát, Martin (eds.): *Osudový vlak: Sborník příspěvků stejnojmenné vědecké konference k 150. výročí příjezdu prvního vlaku do Prahy*, Praha: Nezávislý novinář, s. 65–69.
- Horák, Petr (2009): „Identita, laicita, tolerance“, in Kyloušek, Petr et al.: *My, oni, já: Hledání identity v kanadské literatuře a filmu*, Brno: Host, s. 13–27.
- Horský, Jan – Šuch, Juraj (eds.) (2012): *Narace a (živá) realita*, Praha: Togga.
- Chalupecký, Jindřich (2005): „Poezie a politika“, in Michal Příbáš (ed.): *Antologie k Dějinám české literatury 1945–1990*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR v Praze, s. 389–408.
- Chmel Denčevová, Ivana (2018): *Přežila Osvětim i pád na společenské dno. Osudové ženy: Heda Margoliová-Kovályová* [rozhlisový pořad], Český rozhlas Dvojka, 26. 10. 2018.
- Chudoba, David (2016): „Od fikce fakticity k fakticitě fikce“, *Mediální studia*, č. 1, s. 140–146.
- Jaeger, Michael (1995): *Autobiographie und Geschichte: Wilhelm Dilthey, Georg Misch, Karl Löwith, Gontfried Benn, Alfred Döblin*, Stuttgart – Weimar: Metzler.
- Jamek, Václav (1994): „Velkolepá strategie osobnosti“, *Literární noviny* 5, č. 33, s. 6.
- Jamek, Václav (2017): „Esej neboli zkoušení. Michel de Montaigne a vývoj novodobého západního myšlení“, *A2* 13, č. 6, 18–19.
- James, Clive (2007): „Heda Margolius Kovaly“, in týž: *Cultural Amnesia: Notes in the Margin of my Time*, London: Picador, s. 364–367.
- James, Melanie (2012): „Autoethnography: The Story of Applying a Conceptual Framework for Intentional Positioning to Public Relations Practice“, *Public Relations Review* 38, č. 4, s. 555–564.
- Janoušek, Pavel (1998): „Rok před“, in *Rok 1947: Česká literatura, kultura a společnost v období 1945–1948*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 13–26.
- Janoušek, Pavel (2010): „Paměti téměř učebnicové: Druhý díl Šíleného století Ivana Klímy“, *Host* 26, č. 7, s. 70–72.

- Jedličková, Alice – Sládek, Ondřej (eds.) (2008): *Vyprávění v kontextu*, Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd.
- Jefferson, Ann (1993): „Autobiography as Intertext: Barthes, Sarraute, Robbe-Grillet“, in Michael Worton – Judith Still (eds.): *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester: Manchester University Press, s. 108–129.
- Jelínek, Bedřich (1993): „Achillova pata Václava Černého“, *Literární noviny* 4, č. 3, s. 4.
- Jerie, Pavel (2010): „Klíma Ivan: Moje šílené století“, *Křesťanská revue* 77, č. 4, s. 39–40.
- Jonáková, Alena (2005): „K dopisu Václava Černého Gustavu Husákovi“, *Literární archiv, sborník Památníku národního písemnictví*, č. 37, s. 261–262.
- Jungmann, Milan (2010): „Životní zpověď Ivana Klímy“, *Literární noviny* 21, č. 38, s. 19.
- Jungmann, Milan (2005): „Paměti jako memento“, in Michal Příbáš (ed.): *Antologie k Dějinám české literatury 1945–1990*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR v Praze, s. 376–383.
- Kantůrková, Eva (1995): *Nad Paměťmi Václava Černého*, Praha: Český spisovatel.
- Kaplan, Karel (1992): *Zpráva o zavraždění generálního tajemníka*, Praha: Mladá fronta.
- Kazin, Alfred (1973): „A Mother to the Nazis, a Husband to the Communists“, *The New York Times*, 19. 8., s. 291, dostupné z: <https://www.nytimes.com/1973/08/19/archives/the-victors-and-the-vanquished-a-mother-to-the-nazis-a-husband-to.html> [13. 11. 2018].
- Kempf, Zdzisław (1985): „Wyrazy ‚gorsze‘ dotyczące zwierząt“, *Język Polski*, č. 65, s. 2–3.
- Kermode, Frank (2007): *Smysl konců: Studie k teorii fikce*, přel. Miroslav Kotásek, Brn: Host.
- Klíma, Ivan (2008): „To století bylo šílené“, rozhovor s Ivanem Klímou, Ondřej Horák, *Lidové noviny* 21, č. 2, Kulturní revue, s. 13–14.
- Klíma, Ivan (2009b): „Nic nezapírám“, rozhovor s Ivanem Klímou, Erik Tabery, *Respekt* 20, č. 26, s. 42–45.
- Klíma, Ivan (2010b): „O únavné době“, *Respekt* 21, č. 18, s. 34.
- Klíma, Ivan (2015): „Tak trochu se vyháněli Němci: S Ivanem Klímou o čase všudypřítomné pomsty, knih a knoflíkové kopané“, rozhovor s Ivanem Klímou, Tomáš Brolík, *Respekt* 26, č. 19, s. 66–70.

- Klíma, Ivan – Čermák, Miloš (1995): *Lásky a řemesla Ivana Klímy: Rozhovor Miloše Čermáka se spisovatelem Ivanem Klímou*, Praha: Academia.
- Knopp, František (ed.) (1995): „Paměti Václava Černého v kritickém zrcadle exilu a disentu (1983–1989)“, *Tvar* 6, č. 6, příloha.
- Köppe, Tilmann – Langau, Julia (2017): „Fiction, Self-Knowledge and Knowledge of the Self“, *DIEGESIS: Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 6, č. 1, s. 46–57.
- Kosatík, Pavel (2010): „Proti Čecháčkům“, *Respekt* 21, č. 8, s. 56–57.
- Koten, Jiří (2013): *Jak se fikce dělá slovy*, Brno: Host.
- Kožmín, Zdeněk (1995): „Václav Černý a interpretace“, in týž: *Studie a kritiky*, Praha: Torst, s. 523–528.
- Kratochvíl, Alexander (ed.) (2015): *Paměť a trauma pohledem humanitních věd: Komentovaná antologie teoretických textů*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Akropolis.
- Kratochvíl, Jiří (2013): *Poetika prostorů města v české imaginativní próze na přelomu 20. a 21. století* [disertační práce], Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, dostupné z: [http://is.muni.cz/th/28647/ff\\_d/disertace\\_kratochvil\\_final.pdf](http://is.muni.cz/th/28647/ff_d/disertace_kratochvil_final.pdf) [16. 11. 2018].
- Kreuzigerová, Pavla (2009): „Proč právě on?“, *Tvar* 20, č. 6, s. 12–13 a č. 13, s. 6–7.
- Křivánek, Vladimír (ed.) (1999): *Autenticita a literatura: Sborník referátů z literární konference 41. Bezručovy Opavy*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Kubíček, Tomáš (2004): „Obrana paměti: Čas a skutečnost v české literatuře 70. let, jejich povaha a důsledky aneb Co způsobuje narativ“, *Česká literatura* 52, č. 3, s. 324–353.
- Kubíček, Tomáš (2011): „Sémiotika žánru historické fikce“, *Česká literatura* 59, č. 5, s. 655–678.
- Kyloušek, Petr (2009): „Umění jako poznání“, in Kyloušek, Petr et al.: *My, oni, já: Hledání identity v kanadské literatuře a filmu*, Brno: Host, s. 27–32.
- Laferl, Christopher F. – Tippner, Anja (eds.) (2016): *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie*, übers. Thomas Stauder, Stuttgart: Reclam Verlag.
- Lakoff, George – Johnson, Mark (2014): *Metaforý, kterými žijeme*, přel. Mirek Čejka, 2. vydání, Brno: Host.



- Lange, Katrin (2008): *Selbstfragmente: Autobiographien der Kindheit*, Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Langenhove, Luk Van – Harré, Rom (1993): „Positioning and Autobiography: Telling Your Life“, in Nikolas Coupland – Jon F. Nussbaum (eds.): *Discourse and Lifespan Identity*, Newbury Park – London – New Delhi: Sage Publications, s. 81–99.
- Langenhove, Luk Van – Harré, Rom (eds.) (1999): *Positioning Theory: Moral Contexts of Intentional Action*, Oxford – Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Langenhove, Luk Van – Harré, Rom (eds.) (2010): *People and Societies: Rom Harré and Designing the Social Sciences*, London – New York: Routledge.
- Langerová, Marie (ed.) (1993): *Václav Černý (26. 3. 1905 – 2. 7. 1987): Sborník z konference konané 4. 11. 1993 na Dobříši*, Praha: Československý spisovatel.
- Lawler, Briian R – Gargroetzi, Emma Carene (2017): „Mathematical Autobiography as a Window into Sociopolitical Teacher Identity“, in Wendy Smith – Brian R. Lawler – Janet Bowers – Lindsay Augustyn (eds.): *Proceedings of the Sixth Annual Mathematics Teacher Education Partnership Conference*, Washington, DC: Association of Public and Land-grant Universities, s. 88–95, dostupné z: <http://www.aplu.org/projects-and-initiatives/stem-education/mathematics-teacher-education-partnership/mtep-conferences-meetings/mtep6-materials/6thAnnualMTE-PartnershipConferenceProceedings.pdf> [9. 11. 2018].
- Lecarme, Jacques –Lecarme-Tabone, Éliane (1997): *L'autobiographie*, Paris: Armand Colin.
- Leinarte, Dalila (2015): „Silence in Biographical Accounts and Life Stories: The Ethical Aspects of Interpretation“, in Melanie Ilic – Dalia Leinarte (eds.): *The Soviet Past in the Post-Soviet Present*, New York: Routledge, s. 12–18.
- Lejeune, Phillipe (1975): *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil.
- Lejeune, Phillipe (1994): „Der autobiographische Pakt“, in týž: *Der autobiographische Pakt*, übers. Wolfgang Bayer – Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 12–51.
- Lejeune, Phillipe (2009): „Rousseau et la révolution autobiographique“, in Dominique Bachelart – Gaston Pineau (eds.): *Le biographique, la réflexivité et les temporalités: Articuler langues, cultures et formation*, Paris: L'Harmattan, s. 49–65.

- Lenartowicz, Marta (2017): „How Social Forms Come Alive: The Enactive Workings of Discursive Positioning. Working Paper“, dostupné z: [http://www.academia.edu/attachments/54588721/download\\_file?s=portfolio](http://www.academia.edu/attachments/54588721/download_file?s=portfolio) [9. 11. 2018].
- Lénárt-Cheng, Helga (2016): „Paul Ricoeur and the ‚Particular‘ Case of Autobiography“, *a/b: Auto/Biography Studies* 31, č. 2, s. 355–372.
- Lewis, David (2007): „Pravda ve fikci“, přel. Petr Stojan, *Aluze* 11, č. 2, 52–62.
- Lorenc, Zdeněk (1992): „Vodoznak jejich svobody zůstal na toaletním papíru“, *Tvar* 3, č. 48, s. 7.
- Loužek, Marek (ed.) (2005): *Sto let od narození Václava Černého: Sborník textů*, Praha: CEP – Centrum pro ekonomiku a politiku.
- Luberda, James (2000): „Unassuming Positions: Middlemarch, its Critics, and Positioning Theory“, dostupné z: [http://www.sp.uconn.edu/~jbl00001/positioning/luberda\\_positioning.htm](http://www.sp.uconn.edu/~jbl00001/positioning/luberda_positioning.htm) [9. 11. 2018].
- Lucius-Hoene, Gabriele – Deppermann, Arnulf (2004): „Narrative Identität und Positionierung“, *Gesprächsforschung: Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion*, č. 5, s. 166–183, dostupné z: <http://www.gespraechsforschung-online.de/heft2004/ga-lucius.pdf> [9. 11. 2018].
- Lukeš, Igor (2018): „Doslov“, in Slánská, Josefa: *Zpráva o mém muži*, Praha: Jota – Ústav pro studium totalitních režimů, s. 233–236.
- Macek, Petr – Tyrlik, Mojmír (2010): „Sebepojetí a identita: Problém vymezení, sociální a vývojový kontext“, in Mojmír Tyrlik – Petr Macek – Jan Širůček (eds.): *Sebepojetí a identita v adolescenci: Sociální a kulturní kontext*, Brno: Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, s. 5–15.
- Machonin, Sergej (1992): „Záznam o Pamětech“, *Literární noviny* 3, č. 42, s. 4.
- Machovec, Martin (1992): „Zlé svědomí národa českého“, *Literární noviny* 3, č. 45, s. 4.
- Mališ, Otakar (1997): „Život a dílo Václava Černého“, *Literární noviny* 8, č. 21, s. 7.
- Mališ, Otakar (1998): „„Dodatek a oprava“ k Pamětem Václava Černého“, *Literární noviny* 9, č. 45, s. 7.
- Marcus, Laura (1994): *Auto/biographical Discourses: Criticism, Theory, Practice*, Manchester – New York: Manchester University Press.

- Marešová, Milena M. (2009): „Klímovo století“, *Host* 25, č. 8, s. 82–83.
- Margoliová-Kovályová, Heda (1993): „Nenarodila jsem se pod krutou hvězdou“, rozhovor s Hedou Margoliovou-Kovályovou, Jaroslava Hájková, *Telegraf* 2, č. 135, s. 10.
- Margoliová, Heda (2004): „Nebe nad peklem“, rozhovor s Hednou Margoliovou, Hana Benešová, *Reflex* 15, č. 1, s. 18–21.
- Martens, Gunther (2015): „Unreliability in Non-fiction: The Case of the Unreliable Addressee“, in Vera Nünning (ed.): *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*, Berlin – Boston: De Gruyter, s. 156–170.
- Mayer, Françoise (2009): *Češi a jejich komunismus: Paměť a politická identita*, přel. Helena Beguivinová, Praha: Argo.
- Mihăilescu, Călin-Andrei – Hamarneh, Walid (2017): *O fikci nově: Teorie fikčnosti, naratologie a poetiky*, přel. Lubomír Doležel, Praha: Academia.
- Michalovič, Peter (ed.) (1997): *Subjekt – autor – auditórium: Subjekt v priestoroch umenia*, Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia.
- Mink, Louis O. (2012): „Historie a fikce jako způsoby rozumění“, přel. Milan Orálek, *Aluze*, č. 2, s. 34–44.
- Mlejnek, Josef (2005): „Zakalený úsudek Václava Černého“, *Reflex* 16, č. 12, s. 70–71.
- Moje, Elizabeth Birr – Luke, Allan (2009): „Literacy and Identity: Examining the Metaphors in History and Contemporary Research“, *Reading Research Quarterly* 44, č. 4, s. 415–437.
- Moser, Christian (2006): „Die strukturelle Offenheit der Confessiones“, in týž: *Buchgestützte Subjektivität: Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbstthermeneutik von Platon bis Montaigne*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, s. 421–430.
- Moulis, Vladislav (1991): „Nad čtvrtým dílem Paměti Václava Černého“, *Český časopis historický* 89, č. 1, s. 135–137.
- Müller-Funk, Wolfgang (2010): „Rod jako konstrukce narativní identity“, přel. Simona Malá, *Aluze* 14, č. 2, 59–69.
- Müller, Wolfgang G. (2008): „An Ethical Narratology“, in Astrid Erll – Herbert Grabes – Ansgar Nünning (eds.): *Ethic in Culture: The Dissemination of Values through Literature and Other Media*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, s. 117–130.

- Niggel, Günter (ed.) (1989): *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Nodl, Martin (2009): „Glosy historické XXXIII (Ivana Klímy Moje šílené století, Tomáše z Cantimpré De monstis marinis)“, *Souvislosti*, č. 3, s. 239–242.
- Nünning, Ansgar (ed.) (2006): *Lexikon teorie literatury a kultury: Koncepte – osobnosti – základní pojmy*, přel. Aleš Urválek – Zuzana Adamová, Brno: Host.
- Nyklová, Milena (2001): *České rozhovory Jiřího Lederera po dvaceti pěti letech*, Praha: Prostor.
- O'Donnell, James J. (2005): *Augustine: Sinner and Saint: A New Biography*, London: Profile Books.
- Olney, James (ed.) (1980): *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Olson, Greta (2013): *Criminals as Animals from Shakespeare to Lombroso*, Berlin: De Gruyter.
- Olšáková, Doubravka (2011): „Šílené století paměti“, *Soudobé dějiny* 18, č. 3, s. 449–456.
- Pajdzińska, Anna (2007): „Kategorie strukturující jazykový obraz světa: Antropocentrismus a opozice ‚vlastní – cizí‘“, in Lucie Saicová Římalová (ed.): *Čítanka textů z kognitivní lingvistiky, II*, přel. Veronika Forková, Martin Saic, Lucie Saicová Římalová, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, s. 27–44.
- Patočka, Jan (1947): „Osobnost a tvorba“, *Kytice* 2, č. 4, s. 177–182.
- Pavel, Thomas (2012): *Fikční svět*, přel. Hynek Zykmond, Praha: Academia.
- Pecka, Karel (1992): „Opožděné doznání“, *Literární noviny* 3, č. 42, s. 5.
- Pelán, Jiří (1997): „Odvaha k syntéze“, *Respekt* 8, č. 16, s. 17.
- Peňás, Jiří (2009): „Jaký spisovatel, takový komunista“, *Týden* 16, č. 24, s. 70–72.
- Peňás, Jiří (2014): „Vzdor, pohrdání a pýcha: Václav Černý“, in Petr Zídek et al.: *Osobnosti Lidových novin: Životní příběhy lidí, kteří vytvářeli nejstarší český deník (1893–1989)*, Praha: Knižní klub, s. 303–308.
- Peroutka, Ferdinand (1995): *Deníky, dopisy, vzpomínky*, ed. Slávka Peroutková, Praha: Nakladatelství Lidové noviny.

- Petříček, Miroslav (1992): „Nad knihou těžkého účtování“, *Tvar* 3, č. 44, s. 10–11.
- Petříček, Miroslav (1993): „Intelektuál v boji“, *Tvar* 4, č. 12, s. 11.
- Petříček, Miroslav (2009): *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*, Praha: Hermann & synové.
- Phelan, James (2001): „Why Narrators Can Be Focalizers – and Why It Matters“, in Willie van Peer – Seymour Chatman (eds.): *New Perspectives on Narrative Perspective*, Albany: SUNY Press, s. 51–64.
- Pithart, Petr (1990): *Osmádesátý*, 3. vydání, Praha: Rozmluvy.
- Pleska, Gabriel (2011): „Šíleně banální století“, *Tvar* 22, č. 12, s. 21.
- Polkinghorne, Donald E. (1991): „Narrative and Self-Concept“, *Journal of Narrative and Life History* 1, č. 2–3, s. 135–153.
- Polkinghorne, Donald E. (1998): „Narrative Psychologie und Geschichtsbewußtsein“, übers. Jürgen Straub – Alexander Kochinka, in Jürgen Straub (ed.): *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 12–45.
- Polkinghorne, Donald E. (2000): „The Unconstructed Self“, *Culture Psychology* 6, č. 2, s. 265–272.
- Poossing, Birgitte (2017): *Understanding Biographies: On Biographies in History and Stories in Biography*, Odense: University Press of Southern Denmark.
- Preisner, Rio (1996): „Kultura bez konce“, in Václav Černý: *O povaze naší kultury* – Rio Preisner: *Kultura bez konce*, Brno: Atlantis, s. 43–196.
- Rambousek, Jiří (2003): „Křik Koruny české – málo známá odbojová akce českých spisovatelů“, *Universitas* 36, č.1, s. 3–12.
- Rambousek, Jiří (2011a): „Opravna / 2“, *Tvar* 22, č. 4, s. 11.
- Rambousek, Jiří (2011b): „Opravna / 3“, *Tvar* 22, č. 5, s. 11.
- Rambousek, Jiří (2011c): „Opravna / 4“, *Tvar* 22, č. 6, s. 11.
- Rambousek, Jiří (2011d): „Opravna / 5“, *Tvar* 22, č. 7, s. 11.
- Rambousek, Jiří (2011e): „Opravna / 6“, *Tvar* 22, č. 8, s. 11.
- Rambousek, Jiří (2011f): „Opravna / 7“, *Tvar* 22, č. 9, s. 10–11.

- Randák, Jan (2010): „Ivan Klíma: Moje šílené století“, *Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis*, sv. 3, s. 257–258.
- Randák, Jan (2012): „Totalita na vlastní kůži: Pozoruhodný život Hedy Margoliové-Kovályové“, *Dějiny a současnost* 34, č. 9, s. 8.
- Rejžek, Jan (2010): „Heda Margoliová-Kovályová“, *Lidové noviny* 23, č. 284, s. 28.
- Renza, Louis A. (1977): „The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography“, *New Literary History*, č. 9, s. 1–26.
- Ricœur, Paul (2000): *Čas a vyprávění I: Zápletka a historické vyprávění*, přel. Miroslav Petříček jr. a Věra Dvořáková, Praha: OIKOYMENH.
- Ricœur, Paul (2007): *Čas a vyprávění III: Vyprávěný čas*, přel. Miroslav Petříček jr., Praha: OIKOYMENH.
- Ricœur, Paul (2016): *O sobě samém jako o jiném*, přel. Milan Lyčka, Praha: OIKOYMENH.
- Rigney, Ann (2004): „Portable Monuments: Literature, Cultural Memory, and the Case of Jeanie Deans“, *Poetics Today* 25, č. 2, s. 361–396.
- Rimmon-Kenanová, Shlomith (2001): *Poetika vyprávění*, přel. Vanda Pickettová, Host: Brno.
- Ritchie, Donald A. (ed.) (2011): *The Oxford Handbook of Oral History*, Oxford: Oxford University Press.
- Ronenová, Ruth (2006): *Možné světy v teorii literatury*, přel. Miroslav Červenka, Brno: Host.
- Rychetský, Lukáš (2010): „Paměť totality“, *A2* 6, č. 14, s. 34.
- Řezníková, Lenka a kol. (2014): *Figurace paměti: J. A. Komenský v kulturách vzpomínání 19. a 20. století*, Praha: Skriptorium.
- Searle, John Rogers (2007): „Logický status fikčního diskurzu“, přel. Josef Línek, *Aluze* 11, č. 1, s. 61–69.
- Shen, Dan – Xu, Dejin (2007): „Intratextuality, Intertextuality, and Extratextuality: Unreliability in Autobiography versus Fiction“, *Poetics Today* 28, č. 1, s. 43–88.
- Schmid, Wolf (2004): *Narativní transformace: Dění – příběh – vyprávění – prezentace vyprávění*, přel. Petr Málek, Praha – Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Schmidt-Hartmann, Eva (1986): „Zur Diskussion über die Memoiren von Václav Černý“, *Bohemia* 27, č. 2, s. 374–393.

- Sinding, Michael (2010): „From Fact to Fiction: The Question of Genre in Autobiography and Early First-Person Novels“, *SubStance* 39, č. 2, s. 107–130.
- Sirotek, Jiří (1992): „Václav Černý: Paměti 1945–1972“, *Prostor* 1, č. 158, s. 7.
- Slabotínský, Radek (2014): „Margoliová-Kovályová, Heda: Na vlastní kůži (recenze)“, *Soudobé dějiny* 21, č. 1–2, s. 247–249.
- Sládek, Ondřej (ed.) (2010): *Performance – performativita*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- Slomek, Jaromír (2002): „Václav Černý“, *Reflex* 13, č. 26, s. 60–62.
- Smith, Sidonie – Watson, Julia (2010): *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, 2nd edition, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sockett, Hugh (2009): „Self-Portraiture: The Uses of Academic Autobiography“, *Journal of Philosophy of Education* 43, č. 1, s. 167–174.
- Sontagová, Susan (1997): „Nemoc jako metafora: AIDS a jeho metafora“, in táž: *Nemoc jako metafora: AIDS a jeho metafora*, přel. Jan Jařab a Alena Jindrová-Špilarová, Praha: Mladá fronta, s. 7–84.
- Sontagová, Susan (2002): *O fotografii*, přel. Pavel Vančát, Litomyšl – Brno: Paseka – Barrister & Principal.
- Soukupová, Klára (2012): „Můj život s Hitlerem, Stalinem a Havlem“, *Revolver Revue*, č. 86, s. 230–232.
- Soukupová, Klára (2015a): „Autobiografie: Žánr a jeho hranice“, *Česká literatura* 63, č. 1, s. 49–72.
- Soukupová, Klára (2015b): „Kosmopolitismus a regionalismus v autobiografických textech“, in: Monika Czok – Nicolai Czemplik – Anja Nousch – Martin Veselka (eds.): *Między regionalizmami a kosmopolityzmem: Polska, niemiecka i czeska literatura, język i kultura: Materiały IX Międzynarodowej Konferencji Studenckiej interFaces we Wrocławiu i Karpaczu*, Lepizig – Dresden – Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, s. 109–121.
- Soukupová, Klára (2016a): „Nostalgické vzpomínky na dětství za druhé světové války v českých autobiografiích“, in Alexander Kratochvíl – Jiří Soukup a kol. (eds.): *Paměť válek a konfliktů: V. kongres světové literárněvědné bohemistiky Válka a konflikt v české literatuře*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Nakladatelství Akropolis, s. 60–68.

- Soukupová, Klára (2016b): „Vícejazyčnost v kompozici autobiografie Eliase Canettiho“, in Martin Veselka – Dorota Nowicka – Nicolai Czemplik – Colett Neumann (eds.): *Vícejazyčnost: Český, polský a německý jazyk, literatura a kultura v komparaci*, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, s. 254–267.
- Soukupová, Klára (2017a): „Autobiografie a reflexe žánrových vzorů“, in Pavla Machalíková – Tomáš Winter (eds.): *Umění a tradice*, Praha: Artefactum, s. 142–149.
- Soukupová, Klára (2017b): „„Tak pro tohle žiju“: Autobiografie sportovců“, in Petr Bílek – Josef Šebek (eds.): *Česká populární kultura: Transfery, transponování a další tranzitní procesy*, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, s. 297–321.
- Soukupová, Klára (2018a): „Kritická tribuna nejvlivnější – Václav Černý v Lidových novinách“, in Jan Wiendl – Tomáš Kubíček (eds.): *Obrazy kultury a společnosti v období první republiky: Periodický tisk v letech 1918–1938*, Brno: Moravská zemská knihovna, s. 129–140.
- Soukupová, Klára (2018b): „„Jak se mohlo stát, že jste byl v mládí komunistou?“ Literární reprezentace členství v komunistické straně v autobiografických textech“, in Jiří Hrabal (ed.): *Role středoevropského spisovatele-intelektuála ve zlomových okamžicích dějin*, Olomouc: Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, s. 215–226.
- Stehlíková, Olga (2010): „Klíma, Ivan: Moje šílené století I. a II.“, *iLiteratura.cz*, 18. 11., dostupné na: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/27385/klima-ivan-moje-silene-stoleti-i-a-ii> [9. 11. 2018].
- Stern, Joseph P. (2006): „Rendering account“, in týž: *The Dear Purchase: A Theme in German Modernism*, Cambridge University Press, s. 346–381.
- Šerlaimovová, Světlana (1998): „Problém identity české literatury v kritice 1945–1948“, in *Rok 1947: Česká literatura, kultura a společnost v období 1945–1948*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 376–385.
- Šidák, Pavel (2013): *Úvod do studia genologie: Teorie literárního žánru a žánrová krajina*, Praha: Akropolis.
- Šima, Karel (2009): „Velké vyprávění o lingvistickém obratu v teorii dějin a malý příběh české historiografie“, in Lucie Storchová – Jan Horský (eds.): *Paralely, průsečíky, mimoběžky: Teorie, koncepty a pojmy v české a světové historiografii 20. století*, Ústí nad Labem: Albis international, s. 67–94.



- Šimečka, Milan (2005): „Zatracené dějiny“, in Michal Přibáň (ed.): *Antologie k Dějinám české literatury 1945–1990*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR v Praze, s. 383–388.
- Šiška, Miroslav (1992): „Na vlastní kůži“, *Rudé právo* 2, č. 207, s. 5.
- Šiška, Miroslav (2012): „Život mezi Hitlerem a Stalinem“, *Právo* 22, č. 129, s. 24–27.
- Škoda, Stanislav (2003): „Zvláštní příběh paní Hedy“, *Reflex* 14, č. 42, s. 57.
- Šlajchrt, Viktor (1995): „Pokus o český heroismus“, *Respekt* 6, č. 14, s. 18–19.
- Špirit, Michael (1993): „Václav Černý, autor paměti“, *Respekt* 4, č. 18, s. 22.
- Špirit, Michael (1994): „Václava Černého kritická teorie a praxe“, *Kritický sborník*, č. 2, s. 25–29.
- Špirit, Michael (2014): „K textu Václava Černého“, *Slovo a smysl*, č. 21, s. 352–354.
- Švagrová, Marta (2015): „Úděl k nepřežití aneb Život jako zázrak“, *Lidové noviny* 28, č. 133, s. 9.
- Švanda, Pavel (1992): „Paměti bojovníka“, *Lidová demokracie* 48, č. 213, s. 4.
- Tabery, Erik (2009): „Paměti bez alibi“, *Respekt* 20, č. 25, s. 48.
- Thompson, John B. (2004): „Sebepojetí a zkušenost v mediovaném světě“, in týž: *Média a modernita*, přel. Jan Jiráček, Praha: Karolinum, s. 167–187.
- Thompson, Paul (1978): *The Voice of the Past: Oral History*, Oxford – London – New York: Oxford University Press.
- Tigrid, Pavel (1990): *Kapesní průvodce inteligentní ženy po vlastním osudu*, 2. vydání, Praha: Odeon.
- Tichá, Jindra (2010): „V odrazu našich vzpomínek: Rodinná amatérská fotografie jako nástroj paměti“, *Sociální studia*, č. 1, s. 89–100.
- Todorov, Tzvetan (1996): *Dobytí Ameriky: Problém druhého*, přel. Kateřina Lukešová, Praha: Mladá fronta.
- Todorov, Tzvetan (2011): *Strach z barbarů: Kulturní rozmanitost, identita a střet civilizací*, přel. Jindřich Vacek, Litomyšl: Paseka.

- Tomášek, Marcel – Šubrt, Jiří (2014): „Jak se vyrovnáváme s naší minulostí? České a československé nedávné dějiny prizmatem teorie kolektivní paměti a kvalitativní metodologie (focus groups)“, *Sociológia* 46, č. 1, s. 88–115.
- Urbánek, Zdeněk (1990): „O Václavu Černém“, *Literární noviny* 1, č. 2, s. 4.
- Uspenskij, Boris (2008): *Poetika kompozice*, přel. Bruno Solařík, Brno: Host.
- Válka, Josef (1994): „Křik Koruny české: Paměti 1938–1945. Náš kulturní odboj za války“, *Časopis Matice moravské* 113, č. 2, s. 392–395.
- Vaněk, Miroslav – Mücke, Pavel – Pelikánová, Hana (2007): *Naslouchat hlasům paměti: Teoretické a praktické aspekty orální historie*, Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR.
- Vaňková, Irena (2007): *Nádoba plná řeči*, Praha: Nakladatelství Karolinum.
- Vaňková, Irena – Vodrážková, Veronika – Zbořilová, Radka (eds.) (2017): *Horizonty kognitivně-kulturní lingvistiky: Schémata a stereotypy v mluvených a znakových jazycích*, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta.
- Vanovič, Július (1999): *Osobnosť Václava Černého: Personalistický portrét*, Bratislava: Kalligram.
- Veberová, Veronika – Bílek, Petr A. – Papoušek, Vladimír – Skalický, David (eds.) (2012): *Jazyky reprezentace*, Praha: Filip Tomáš – Akropolis.
- Vévoda, Rudolf (1998): „Nechci být kůlem vyhlášek‘: František Halas a jeho politická cesta po roce 1945“, in *Rok 1947: Česká literatura, kultura a společnost v období 1945–1948*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 49–66.
- Vinitzky-Serroussi, Vered – Teeger, Chana.: „Unpacking the Unspoken: Silence in Collective Memory and Forgetting“, *Social Forces*, č. 88, s. 1103–1122.
- Vladislav, Jan (1990): „Václav Černý z dálky a z blízka“, *Tvar* 1, č. 23, s. 4–5.
- Vladislav, Jan (1992): „Muž dračích seteb“, in Václav Černý: *Paměti III: 1945–1972*, Brno: Atlantis, s. 7–16.
- Vladislav, Jan (1993a): „Politika a poezie“, *Literární noviny* 4, č. 11, s. 5.
- Vladislav, Jan (1993b): „Politika a poezie 2“, *Literární noviny* 4, č. 12, s. 5.

- Voskamp, Wilhelm (1977): „Gattungen als literarisch-soziale Institutionen: Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie“, in Walter Hinck (ed.): *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*, Heidelberg: Quelle & Meyer, s. 27–44.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2000): *Autobiographie*, Stuttgart – Weimar: Metzler.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (2018): „Ein Leben für die Wissenschaft. Forschung und Selbsterforschung“, in Dietrich Erben – Tobias Zervosen (eds.): *Das eigene Leben als ästhetische Fiktion: Autobiographie und Professionsgeschichte*, Bielefeld: transkript Verlag, s. 301–320.
- Walton, Kendall Lewis (2005): „Jak vzdálené jsou fikční světy od světa skutečného“, přel. Alice Procházková, *Aluze* 9, č. 2, s. 87–97.
- White, Hayden (1996): „Historicismus, historie a figurativní obraznost“, přel. Vladimír Urbánek, *Reflexe*, č. 16, s. 1–23.
- White, Hayden (2010): *Tropika diskursu: Kulturně kritické eseje*, přel. Ladislav Nagy, Praha: Karolinum.
- White, Hayden (2011): *Metahistorie: Historická imaginace v Evropě devatenáctého století*, přel. Miroslav Kotásek, Brno: Host.
- Wiendl, Jan (1994): „Cesta truvérů“, *Tvar* 5, č. 10, s. 20.
- Wyschogrod, Edith (1996): *An Ethics of Remembering*, Chicago: University Chicago Press.
- Zídek, Petr (2009): „Spisovatel nesmělý ve věcech erotiky a politiky“, *Lidové noviny* 22, č. 149, s. 22.
- Zídek, Petr (2010): „Svědectví Hedy Margoliové-Kovályové“, *Lidové noviny* 23, č. 286, s. 12.
- Zizler, Jiří (2016): „Bagately o Literárním pondělí Václava Černého a dvou básnických monumentech“, *Souvislosti* 27, č. 2, s. 198–201.

## Ediční poznámka

Části některých kapitol této práce byly již dříve publikovány jako samostatné studie.

### Kapitola „Teorie autobiografie a koncept pozicionality“

„Autobiografie: Žánr a jeho hranice“, *Česká literatura* 63/2015, č. 1, s. 49–72.

„Autobiografie a reflexe žánrových vzorů“, in Pavla Machalíková – Tomáš Winter (eds.): *Umění a tradice*, Praha: Artefactum 2017, s. 142–149.

„Tak pro tohle žiju‘: Autobiografie sportovců“, in Petr Bílek – Josef Šebek (eds.): *Česká populární kultura: Transfery, transponování a další tranzitní procesy*, Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta 2017, s. 297–321.

### Kapitola „Ivan Klíma: Moje šílené století“

„Kosmopolitismus a regionalismus v autobiografických textech“, in: Monika Czok – Nicolai Czemplik – Anja Nousch – Martin Veselka (eds.): *Między regionalizmami a kosmopolityzmem: Polska, niemiecka i czeska literatura, język i kultura: Materiały IX Międzynarodowej Konferencji Studenckiej interFaces we Wrocławiu i Karpaczu*, Leipzig – Dresden – Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT 2015, s. 109–121.

„Nostalgické vzpomínky na dětství za druhé světové války v českých autobiografiích“, in Alexander Kratochvíl – Jiří Soukup a kol. (eds.): *Paměť válek a konfliktů: V. kongres světové literárněvědné bohemistiky Válka a konflikt v české literatuře*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i. – Nakladatelství Akropolis 2016, s. 60–68.

„„Jak se mohlo stát, že jste byl v mládí komunista?‘ Literární reprezentace členství v komunistické straně v autobiografických textech“, in Hrabal, Jiří (ed.): *Role středoevropského spisovatele-intelektuála ve zlomových okamžicích dějin*, Olomouc: Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, s. 215–226.